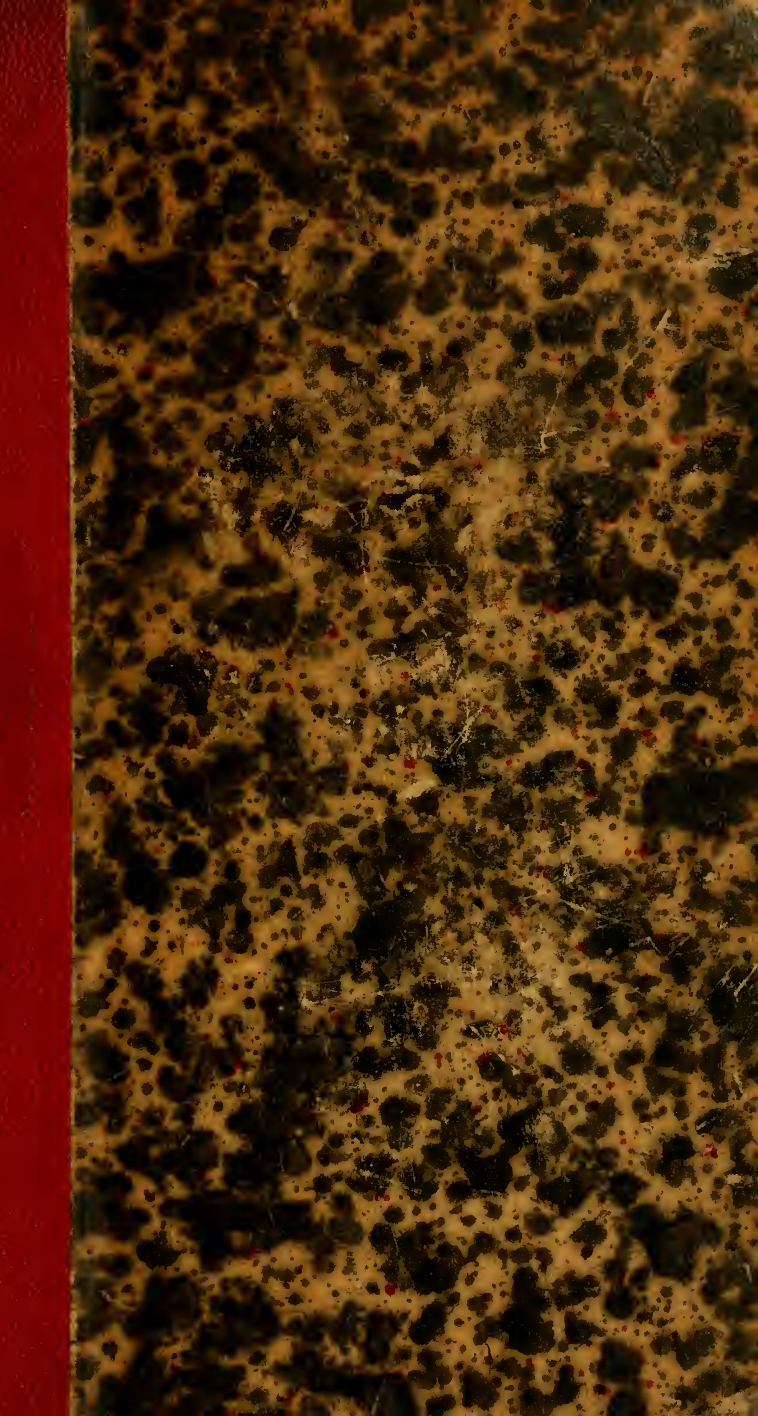




Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Purchased from
Dean Fund
No 164939



Date Due

May 16			

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Georges Cucuel

Les Créateurs de l'Opéra-Comique français



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

LES CRÉATEURS

DE

L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

La vie parisienne des princes de Wurtemberg-Montbéliard au XVIIIe siècle. Montbéliard, 1912, in-8°.

La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Librairie Fischbacher, 1913, in-8°.

Études sur un orchestre au XVIIIe siècle. Librairie Fischbacher, 1913, in-4°.

En préparation :

Les Maîtres du clavecin (Collection des *Musiciens célèbres*, librairie Laurens).



Frontispice du premier volume du *Théâtre de la Foire* de Le Sage et d'Orneval (Paris 1721-1737).

LES CRÉATEURS

DE

L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS

PAR

GEORGES CUCUEL

AVEC UNE PLANCHE HORS TEXTE
ET CITATIONS MUSICALES DANS LE TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1914

LES CRÉATEURS
DE
L'OPÉRA-COMIQUE
FRANCAIS

AVANT-PROPOS

Ce livre est un essai sur le *genre* de l'opéra-comique français au xviiie siècle ; on n'y trouvera donc sur le *Théâtre* de l'Opéra-Comique que les détails strictement indispensables. Sans négliger les circonstances extérieures, je me suis efforcé de considérer la matière musicale en elle-même et d'accorder beaucoup moins d'attention aux librettistes qu'aux compositeurs, aux compositeurs qu'à leurs œuvres ; par suite, les renseignements biographiques ont été réduits à quelques lignes ou à de simples notes.

Je me permettrai, au cours de ce travail, de renvoyer aux trois études suivantes qui intéressent directement le sujet :

La critique musicale dans les Revues du XVIIIe siècle, dans l'*Année Musicale* de 1912.

Notes sur la Comédie Italienne de 1717 à 1789, dans le Recueil trimestriel de la Société Internationale de Musique, octobre-décembre 1913.

Sources et Documents pour servir à l'histoire de l'opéra-comique en France, dans l'*Année Musicale* de 1913.

J'ai essayé, dans ce dernier article, de donner une bibliographie critique du sujet.

I

ORIGINES DE L'OPÉRA-COMIQUE

Le sixième volume du *Théâtre de la Foire*, publié en 1730 par Le Sage et d'Orneval, est orné d'un amusant frontispice de Bernard Picart, que souligne la légende suivante : « La Muse de la Comédie rassemble la Poésie, la Musique et la Danse pour composer ses petits divertissements sous le nom d'Opéra Comique. » La gravure représente une estrade où des bateleurs attirent le public par leurs cabrioles ; une grande enseigne annonce le spectacle des danseurs de corde. D'une pareille image à l'affiche où s'inscrit la première du *Déserteur*, de *Richard Cœur de Lion* ou de *la Dame Blanche*, la distance est sans doute considérable ; elle est pourtant marquée par un certain nombre d'étapes que nous nous proposons d'étudier dans ce livre.

Il importe de s'entendre sur le sens même de ce mot d'opéra-comique, qui ne laisse pas d'être

ambigu et qui, au XVIII[e] siècle même, prêtait à mainte confusion. En 1765, l'*Encyclopédie* écrivait sévèrement : « L'opéra-comique ne consiste que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes bouffonnes, des représentations assez peu épurées et des vaudevilles dont le petit peuple fait ses délices. » Nougaret déclare en 1769 que l'opéra-comique est « un petit drame sans musique, rempli de couplets sur des airs connus ». Quelques années plus tard, le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et De la Porte renferme cette définition : « L'opéra-comique est un drame d'un genre mixte qui tient de la comédie par le fond et qui s'approche de l'opéra par la forme. » On pourrait multiplier les citations de ce genre : elles suffiraient à démontrer quelles difficultés les historiens éprouvent à se former sur ce point une opinion nette.

La définition la plus simple est aussi la seule vraie historiquement ; les deux mots opéra-comique doivent être pris au sens littéral ; ils sont à l'origine synonymes de parodie et l'opéra-comique s'oppose en France à l'opéra tragique, de même qu'en Italie l'opera buffa à l'opera seria. Le mot d'opéra-comique est bien antérieur au théâtre qui porte ce titre aujourd'hui ; on le rencontre avant 1697 dans les pièces jouées sur l'ancien Théâtre Italien ; il est probable qu'il

aurait fait fortune plus tôt, si l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 n'était venue interrompre le succès de ces pièces, qui tournaient souvent en ridicule les représentations de l'Académie Royale de Musique.

Dans les premières années du XVIII[e] siècle, le mot d'opéra-comique semble avoir disparu et nous ne le retrouvons qu'à partir de 1713, employé pour désigner certaines entreprises théâtrales des foires Saint-Germain et Saint-Laurent[1]. Dans un contrat du 21 août 1713, on trouve un de ces spectacles désigné sous le nom de Nouvel Opéra Comique ; ce titre est autorisé par les directeurs de l'Opéra dans un acte du 26 décembre 1714 et ce fut à l'ouverture de la Foire Saint-Germain de 1715 que les deux spectacles de Dominique et de Baxter, gérés par leurs successeurs, prirent dans leurs affiches le nom définitif d'opéra-comique. Peu à peu l'emploi du terme se généralise ; une ordonnance royale

1. Parfaict, *Mémoires sur les spectacles de la Foire*, I, 166, 170. La Foire Saint-Germain, organisée dès 1482, se tenait sur l'emplacement du marché Saint-Germain actuel, depuis le 3 février jusqu'au dimanche de la Passion. La Foire Saint-Laurent datait de 1345; elle s'ouvrait au commencement d'août pour se fermer le 29 septembre; la gare de l'Est occupe aujourd'hui son enclos. La Foire Saint-Ovide, de 1664 à 1771, se tenait place Vendôme entre le 14 août et le 15 septembre. — Nous possédons sur ces foires un ouvrage de premier ordre, celui des frères Parfaict, publié en 1743; il commence à la foire Saint-Germain de 1697; pour la période qui précède, les auteurs se contentent de citer Loret ou les *Antiquités* de Sauval.

du 21 juillet 1721 débute ainsi : « Sa Majesté, ayant agréé que le nommé Lalauze et ses associés traitassent avec l'Académie Royale de Musique, pour avoir la faculté de représenter un opéra comique aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain... » Quelques années plus tard, nouvelle évolution : le terme d'opéra-comique ne s'applique déjà plus aux simples parodies, mais à de véritables pièces comme *Pierrot-Pierrette*, de Fuzelier ou le *Fâcheux Veuvage*, de Piron. Il semble que dès cette époque nous sortions de la période primitive.

Ce serait une erreur de croire que l'évolution du mot s'est faite par la seule force des choses ; vers 1715, plusieurs hommes de talent, comme Le Sage et Fuzelier, ont au contraire joué un rôle important. « M. Le Sage, écrivent les frères Parfaict, flatté par le succès des pièces qu'il avait données à ce théâtre voulut par reconnaissance quitter tout autre ouvrage pour se consacrer entièrement à ce spectacle, où il a si bien réussi qu'on conviendra aisément que c'est lui qui a pour ainsi dire créé cette nouvelle espèce de Poésie Dramatique connue sous le nom d'Opéra Comique. » C'est en somme le *Télémaque* de Le Sage qui marque les débuts du nouveau spectacle en 1715. Son associé et collaborateur, Fuzelier, rappelle lui-même — dans un

intéressant mémoire que nous avons publié — la part qu'il a prise à ce mouvement : « Au reste vous ne serez peut-être pas fasché d'aprendre que je suis le Parain de l'Opéra Comique, qui avant de porter ce nom s'appelloit la troupe de Bel-Air, la troupe d'Alar, etc... au gré des entrepreneurs qui le conduisoient. »

*
* *

On voit donc que le mot d'opéra-comique devient d'un usage courant entre 1715 et 1725, qu'il s'applique à un genre de théâtre, ou à un genre de spectacle. Reste maintenant à définir ce spectacle lui-même dans son fond ou dans sa forme. Vouloir expliquer l'opéra-comique par son seul contenu serait, semble-t-il, une lourde erreur : au début, l'opéra-comique n'est qu'une pièce satirique, une manière de Revue ; peu à peu, contrairement à son titre même, la partie comique en devient accessoire, cédant la place aux éléments dramatiques, par une sorte de revanche de l'opera seria qui devient définitive aux approches de la Révolution française et qui prépare l'avènement du drame lyrique contemporain. Il est impossible de trouver une définition qui puisse comprendre des pièces aussi

différentes que *Télémaque*, de Le Sage et *Nina ou la Folle par amour*, de Dalayrac.

C'est donc par la forme extérieure qu'il faudra essayer de préciser le sens de l'opéra-comique et nous l'appellerons simplement : une pièce de théâtre, d'action suivie, qui renferme des couplets chantés reliés par des scènes en prose et où l'élément comique joue un certain rôle. C'est à cette définition que nous resterons fidèle, en observant que le titre d'opéra-comique est une simple étiquette, sans rapport essentiel avec la pièce qu'il décore.

Dans ces conditions, est-il possible de trouver à l'opéra-comique une origine lointaine ? C'est une recherche qui a préoccupé plusieurs historiens du théâtre au XVIIIe siècle. « Il est assez difficile, écrit Des Essarts, de fixer d'une manière précise et certaine l'origine de l'opéra-comique. L'opinion la plus commune est que ce nouveau genre a été introduit en 1678 avec *les Forces de l'Amour et de la Magie*... Cependant il paroît plus naturel de fixer l'origine de ce spectacle en 1640, où il parut une comédie en chansons qui fut suivie en 1661 d'une Pastorale intitulée l'*Inconstant vaincu* et en 1662 d'une nouvelle Comédie en chansons. » On trouve une opinion analogue dans l'*Encyclopédie* et dans l'*Art du Théâtre*, de Nougaret.

C'étaient là propos hasardeux : ni *les Forces de l'Amour*, ni *la Comédie des Chansons* ne ressemblent à ce que nous appelons un opéra-comique. *La Comédie des Chansons*, publiée à Paris en 1640, est un simple jeu littéraire, d'ailleurs sans intérêt, sur lequel nous sommes renseignés par la préface même de l'œuvre : « Après avoir veu tant de Comédies de vers faits exprez, ce sera un contentement à plusieurs d'en voir une de pièces rapportées... c'est une Comédie où il n'y a pas un mot qui ne soit un vers ou un couplet de quelque chanson. » Il s'agit d'une manière de puzzle, où entrent des fragments d'airs de cour ou de vaudevilles ; les couplets d'une même chanson sont parfois dispersés à travers la pièce ; aucune indication ne permet de croire qu'ils aient pu être chantés. La *Nouvelle Comédie des Chansons de ce temps* ou l'*Inconstant vaincu*, pastorale (1662) est construite sur le même modèle ; la musique n'y joue aucun rôle.

Quant aux *Forces de l'Amour et de la Magie*, on en trouve une première édition dans les *Mémoires sur les spectacles de la Foire*, des frères Parfaict, et une deuxième dans l'*Almanach Forain* de 1773. C'est un simple divertissement de bateleurs, coupé de cabrioles, de scènes fantastiques et de lazzi à l'italienne, une sorte de

parade de théâtre ambulant, sans analogie même avec les pièces de l'ancien Théâtre Italien ; les frères Parfaict n'ont pas résisté au plaisir de l'exhumer, comme un spécimen du répertoire des Danseurs de corde. L'époque où ils ont publié leur livre — 1743 — leur interdisait du reste de chercher dans ces pitreries le prototype de l'opéra-comique.

L'opéra-comique français, tel qu'il s'est constitué vers 1760, a subi l'influence de la France et de l'Italie ; il convient donc de chercher rapidement ce qu'il doit à cette double origine. Le genre était bien dans la tradition française ; les mystères, les farces, les sotties du moyen âge avaient provoqué des spectacles du même genre. Le *Jeu de Robin et Marion*, donné à Naples en 1283, renfermait des danses, des jeux et des couplets en vaudevilles intercalés dans un dialogue en prose. Au XVII[e] siècle, de nombreux ballets de cour faisaient alterner les divertissements, les scènes en prose et les couplets. Dassoucy publie en 1650, sous le titre d'*Amours d'Apollon et de Dafné*, une amusante « comédie en musique » où le dialogue parlé est coupé de nombreux airs[1]. Déjà en 1769 Nougaret, qui,

1. M. Henry Prunières a bien voulu me communiquer sur ce point les bonnes feuilles de son livre sur l'*Opéra en France avant Lully*.

n'est pourtant pas un esprit bien pénétrant, observait qu'il fallait chercher les premières pièces chantantes moins dans le Théâtre Italien que dans les opéras de Quinault.

Si la forme de l'opéra-comique doit beaucoup à la France, il semble bien que son esthétique soit en grande partie déterminée par l'influence italienne. L'évolution du drame lyrique en Italie avait été des plus suggestives : la forme la plus ancienne est la *commedia a soggetto*, où l'auteur ne trace qu'un simple canevas, s'en remettant pour le reste à la fantaisie et au talent de ses interprètes. Cette forme de spectacle, fort pratiquée à la fin du XVI[e] siècle, trouvera une grande faveur en France à la fin du XVII[e] et au commencement du XVIII[e] siècle ; beaucoup de pièces de Gherardi, de Dominique et Romagnesi pour l'ancien Théâtre Italien, de Fuzelier ou Carolet pour le Théâtre de la Foire, ne nous sont connues que par une simple esquisse de leurs principales scènes. Au XVII[e] siècle, l'opera buffa et l'opera seria sont étroitement mêlés en Italie, réalisant cette fusion de l'élément comique et de l'élément tragique qui devint formule courante en France à partir de 1769. On rencontre des parties comiques dans l'*Euridice* de Caccini et Peri en 1600, dans le *Giasone* de Cavalli en 1649 ; Alessandro Scarlatti pratique très tard la même

esthétique, puisque l'on remarque des scènes comiques dans le *Prigioniero fortunato*, de 1698, où elles font partie intégrante du drame, comme dans le *Telemacco*, de 1718, où elles jouent un rôle plus épisodique. Mais à la même époque, une évolution importante s'accomplissait; peu à peu les scènes comiques disparaissaient du corps même du drame pour constituer un intermezzo, réservé en général à deux personnages et placé entre deux actes. Dès 1642, le célèbre *Couronnement de Poppée* de Monteverde offrait, entre ses admirables scènes tragiques, le spirituel épisode du page et de la damoiselle, l'un des premiers et l'un des plus parfaits d'un genre qui devait connaître sa grande vogue au début du XVIIIe siècle avec les livrets de Métastase. L'opéra bouffe italien n'est autre chose que le développement de cet intermezzo, plus étendu, occupant un plus grand nombre de personnages.

Une tradition française qui se manifestera surtout dans le détail, une influence italienne qui, par brusques révolutions, déterminera surtout des directions générales : tels sont les deux éléments que nous trouverons confondus dans toute l'histoire de l'opéra-comique français.

II

L'OPÉRA-COMIQUE A LA FOIRE ET A LA COMÉDIE ITALIENNE

Pour la période qui va de 1700 à 1750, nous étudierons simultanément l'activité musicale à la Comédie Italienne et aux théâtres de la Foire. Entre les pièces que produisent ces différents spectacles, il y a différence de degré, non de nature. On ne s'étonnera pas de nous entendre beaucoup moins parler de Le Sage ou de Piron que de Mouret ou de Boismortier : c'est la partie musicale qui doit nous intéresser avant tout dans des œuvres dont le texte a déjà fait l'objet de maint commentaire.

Les premiers comédiens italiens avaient débuté au château de Blois en février 1577 ; à partir du 19 mai de la même année, ils jouèrent à Paris, à l'Hôtel du Petit Bourbon. D'autres troupes apparurent d'une façon intermittente en 1588, 1645, 1653, jusqu'au moment où la troupe de Scaramouche, en 1660, se fixa au Palais Royal, dont

elle partagea la scène avec Molière. Nous ne connaissons guère que par des analyses et des extraits les pièces jouées de 1660 à 1682, mais le répertoire de 1682 à 1697 nous a été conservé dans le précieux recueil en six volumes publié par Evariste Gherardi, dit Arlequin.

Il s'agit avant tout de pièces de circonstances, que les auteurs ne craignent pas d'enrichir de scènes nouvelles suivant les événements du jour. Les unes exploitent la vie théâtrale, s'attaquant surtout à l'Académie Royale de Musique : de ce nombre sont l'*Opéra de Campagne*, de Dufresny (1692), *les Chinois*, de Regnard et Dufresny (1692), *le Départ des Comédiens* (1694) ; d'autres — et c'est le plus grand nombre — se consacrent à la littérature ou aux mœurs parisiennes : à ce genre appartiennent plusieurs comédies fort remarquables par leur esprit et leur entrain, comme *les Promenades de Paris*, de Mongin (6 juin 1695) ou *les Bains de la Porte Saint-Bernard*, de Boisfranc (12 juillet 1696).

Toutes ces pièces sont d'une espèce fort complexe, avec laquelle nos modernes Revues offrent plus d'une analogie : elles utilisent la prose et les vers, la parole et le chant. Quelques-unes d'entre elles — *les Promenades de Paris* ou *les Adieux des officiers*, de Dufresny (25 avril 1693) — répondent exactement à la définition que nous

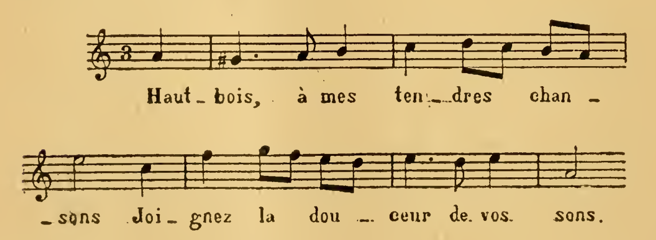
avons donnée plus haut de l'opéra-comique.

Il est malheureusement difficile de se rendre compte de la musique dont elles faisaient usage : Gherardi, qui annonce dans sa préface la publication de tous les airs chantés, reste fort infidèle à sa promesse. Les chansons et vaudevilles ne jouent qu'un rôle épisodique dans les trois premiers volumes du recueil, mais deviennent plus importants dans la suite. Il en est de trois sortes : airs d'opéras, empruntés au répertoire de Lully ; airs populaires ou vaudevilles ; airs originaux spécialement composés. Nous nous arrêterons longuement aux vaudevilles en étudiant le théâtre de la Foire. Les airs empruntés à l'Opéra nous montrent combien les tragédies de Lully et leurs personnages étaient à la mode entre 1682 et 1697 : dans l'*Opéra de Campagne*, on rencontre une parodie d'*Armide* dans laquelle Arlequin se livre à des cabrioles, en jouant le rôle de Renaud. L'une des partitions les plus utilisées est celle d'*Isis*, dont la chasse prête à maint développement et dont le fameux air des *Trembleurs* garde sa vogue à la Foire jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

La musique gravée à la suite des pièces de Gherardi ne porte jamais aucune indication d'auteur, de sorte que les airs originaux sont fort difficiles à identifier. Nous savons cependant
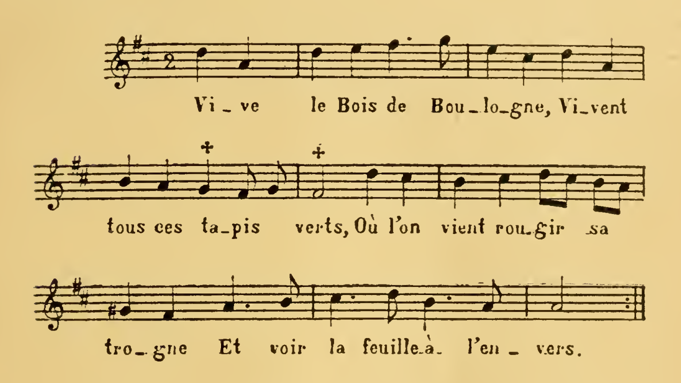
par les frères Parfaict que la Comédie Italienne faisait appel à des compositeurs comme Lully, Cambert, Pécour, Balon. La musique de l'*Opéra de Campagne* est de Raisin aîné, et si elle était conforme au texte publié, on devait y goûter des solis et des chœurs. Les Tables de Du Gérard, en mentionnant *la Baguette de Vulcain*, de Regnard et Dufresny (1693), nous apprennent que « la musique a fait un honneur infini au sieur Blaise, basson de la Comédie Italienne »[1].

Ce sont là des indications fort sommaires; mais l'examen de la musique elle-même réserve un plaisir assez délicat; on y goûte déjà ce charme un peu mélancolique dont la tradition se conserve jusque dans certains airs de Grétry, ou cette verve entraînante que l'opérette du XIXe siècle a su retrouver souvent. Une pièce spirituelle de Regnard et Dufresny, *les Originaux* (1697), renferme une jolie sérénade donnée par le musicien La Gamme :



1. Du Gérard, *Tables alphab. et chronol. des pièces représentées sur l'anc. Th. Italien...* Prault, 1750, in-8°, p. 85.

La partition la plus intéressante, quoiqu'anonyme, nous paraît être celle des *Promenades de Paris*, une pièce qui, par ailleurs, reste un chef-d'œuvre du genre Revue à la fin du XVIIe siècle. La scène est au Bois de Boulogne, dont les plaisirs sont célébrés dans des couplets d'une piquante gauloiserie :



On voit que le Théâtre Italien avant 1697 renferme déjà en germe quelques-unes des qualités musicales où l'opéra-comique trouvera plus tard les meilleures raisons de son succès. Malheureusement pour les Italiens, il y avait autre chose sur la scène du Palais-Royal : toute la série des lazzi, des grossièretés ou des allusions personnelles qui finirent par lasser la patience de Louis XIV. Le 8 janvier 1696, les Comédiens reçurent un premier avertissement ; après la représentation de la *Fausse Prude*, où ils atta

quaient M[me] de Maintenon, ils furent congédiés le 13 mai 1697.

*
* *

A partir de cette date, les entrepreneurs de spectacles établis aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent se considérèrent comme les successeurs des Italiens dont ils reprirent le répertoire. S'ils vécurent en paix avec l'Opéra, à qui ils payaient une redevance fort honorable, ils eurent souvent maille à partir avec la Comédie-Française qui les jalousait et les haïssait. Les vicissitudes de leur existence appartiennent à l'histoire purement extérieure du théâtre et n'auraient rien à voir avec le sujet qui nous intéresse, si elles n'avaient exercé une influence directe sur le développement de la musique à la Foire[1].

De 1699 à 1707, on assiste à une première phase de cette lutte, où les acteurs forains déployèrent une verve inépuisable et réussirent toujours à mettre les rieurs de leur côté ; en 1699, Bertrand, Maurice von der Beck et Alard furent réduits aux spectacles de marionnettes ; la sentence fut confirmée en 1702 et 1703 ; en 1704, on

1. Pour le détail de ces procès, voir Campardon, *Théâtre de la Foire*, t. II, pp. 250 et suiv.

interdit aux forains les scènes détachées ou parades; on alla plus loin en 1706 et on leur défendit toute « comédie, colloque ou dialogue ». La sentence fut confirmée le 22 février 1707, malgré l'intervention du cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain-des-Prés. Mais les forains avaient plus d'un tour dans leur sac : ils eurent recours aux monologues et aux chansons dont la police n'avait point expressément parlé.

La Comédie-Française revint à la rescousse en 1709, se trouvant fortement atteinte par les pièces en monologues et par les pièces « à la muette », dont les forains faisaient usage à la même époque. Le 2 janvier 1709, un arrêt définitif les réduisit aux spectacles de danseurs de cordes et de marionnettes ; c'est alors qu'ils imaginèrent les pièces à écriteaux, dans lesquelles on mettait sous les yeux du public des inscriptions en gros caractères donnant les répliques essentielles de la comédie. « Ces écriteaux en prose, écrivent les frères Parfaict, ne parurent pas longtemps au théâtre. Quelques personnes imaginèrent de substituer à cette prose des couplets sur des airs connus qu'on nomme vaudevilles, qui, en rendant la même idée, y jetoient un agrément et une gaieté dont l'autre genre n'étoit pas susceptible. Pour faciliter la lecture de ces couplets, l'orchestre en

jouoit l'air et des gens gagés par la troupe et placés au parquet et aux amphithéâtres les chantoient et par ce moyen engageoient les spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent tellement goût que cela formoit un chorus général. »

Cette évolution est admirablement résumée dans la préface du *Théâtre de la Foire*, de Le Sage, un texte auquel il faut toujours avoir recours en pareille matière : « Les Forains, voyant que le public goûtoit ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que si les Acteurs chantoient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairoient encore davantage. Ils traitèrent alors avec l'Opéra qui en vertu de ses patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles et le spectacle prit le nom d'*Opéra Comique*. On mêla peu à peu de la prose avec les vers pour mieux lier les couplets ou pour se dispenser d'en trop faire de communs : de sorte qu'insensiblement les pièces devinrent mixtes. »

De 1707 à 1713, les spectacles de la Foire ne donnèrent que des résultats fort médiocres ; ils tombèrent dans les mêmes grossièretés que l'on avait reprochées aux Comédiens Italiens ; il fallut, pour les relever, que Le Sage se décidât vers 1713 à leur consacrer toute la finesse de son talent. Désormais, de 1713 à 1745, date de la sup-

pression de l'Opéra-Comique, nous assistons à une énorme production de pièces que l'on peut faire rentrer dans trois catégories : les premières sont en vers et en vaudevilles, c'est-à-dire uniquement chantées; c'est le cas de nombreuses pièces de Le Sage, telles que *Télémaque* (1715) ou *la Ceinture de Vénus* (1715) ; les secondes renferment des couplets intercalés dans des scènes en vers; c'est le cas pour plusieurs pièces de Panard et ce genre était appelé à une grande faveur au XVIII[e] siècle, puisqu'il est encore pratiqué par Favart dans *Soliman ou les Trois sultanes* ; enfin les troisièmes sont écrites en prose, avec des couplets et un vaudeville final : telles sont, dans la plupart des cas, les pièces de Piron, qui nous offrent de véritables types d'opéras-comiques.

Il n'entre pas dans notre dessein d'étudier cette littérature considérable, puisqu'aussi bien la musique doit être notre principale préoccupation. Les sujets en sont infinis : tantôt il s'agit de véritables Revues, où l'on raille les mœurs du temps, les encombrements de Paris, les nouveautés à la mode, ou même les querelles du Ramisme ; tantôt, avec Piron et Panard, ce sont presque des études psychologiques sur le Scrupule ou sur l'Allure. Souvent encore les auteurs restent dans la tradition italienne : ils se plai-

sent à nous montrer Arlequin engagé dans quelque aventure extraordinaire ; ils évoquent les magiciens et les génies, ils nous transportent en Chine, dans l'île des Amazones, à travers ces régions mystérieuses de l'Orient qui jouissaient d'un incomparable prestige dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Il semble que d'une inspiration si variée doive résulter une certaine incohérence : c'est bien le caractère qu'offrent beaucoup de ces pièces qui sont uniquement, suivant l'expression de l'époque, des pièces à tiroirs, c'est-à-dire composées de scènes sans liaison entre elles, animées par des personnages épisodiques. Peut-être y a-t-il là encore un souvenir de la comédie italienne, toujours coupée d'intermèdes et d'entrées nouvelles ; il faut plutôt y voir une vieille tradition — celle de la Revue — que l'on rencontre dans de nombreux ballets du XVIIe siècle. Plusieurs pièces offrent pourtant une intrigue suivie, une action continue : voici par exemple, en 1716, le *Tableau du Mariage*, de Le Sage, dont le sujet est des plus amusants : Diamantine hésite à se marier, malgré l'empressement de son amoureux ; après avoir pris conseil de différents personnages, elle se décide à interroger son oncle et sa tante, et c'est ici que se place la scène capitale de la comédie : M. et Mme Pépin

commencent par célébrer la parfaite union où ils vivent, puis, sur un prétexte futile, en arrivent insensiblement aux mots aigres-doux, aux menaces, aux injures. Édifiée par ce spectacle, Diamantine refuse d'accorder sa main. N'est-ce point là un véritable sujet d'opéra-comique et n'en imagine-t-on pas facilement un développement tout musical, avec duos et quatuors? Le sujet offre du reste une certaine analogie avec une pièce amusante par laquelle débuta Monsigny, *les Aveux indiscrets*.

On trouverait des comédies de ce genre chez tous les auteurs qui ont travaillé pour la Foire, encore qu'ils y apportent chacun une note très personnelle : Le Sage est fort ingénieux dans le choix des intrigues qu'il développerait avec un esprit incomparable, s'il ne tombait assez souvent dans la vulgarité ; Fuzelier, d'ailleurs fort cultivé, a la plaisanterie un peu grosse et semble ressentir l'influence de la comédie italienne ; c'est avec Piron et Panard que l'opéra-comique prend sa forme vraiment littéraire : Panard est plus porté vers la critique littéraire ou musicale, Piron vers les sous-entendus et les gauloiseries ; l'un et l'autre excellent à présenter des pensées délicates sous une forme parfaite, à ramasser tout un raisonnement dans une courte phrase spirituelle.

Il est indispensable de caractériser rapidement ces différents auteurs; leur texte n'est point la simple armature qui soutient la musique ; la musique, au contraire, est alors l'ornement qui vient ajouter ses grâces aux vers de Le Sage ou de Piron. La préface du *Théâtre de la Foire* indique fort bien l'esthétique du genre : « Chaque pièce contient une action simple et même si serrée qu'on n'y voit point de ces scènes de liaison languissantes qu'il faut toujours essuyer dans les meilleures comédies... Nous nous sommes aperçus que les scènes chargées de couplets, quelque riche que fût leur fond, devenoient ennuyeuses, à cause du chant qui fait ordinairement languir; c'est pourquoi nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu'effleurer les matières que d'ennuyer en les épuisant. » Et voici encore qui confirme les intentions de Le Sage : « Ce théâtre peut surtout être d'un grand secours à la campagne, où l'on fait souvent succéder aux autres plaisirs celui de représenter dans une famille de petites scènes dramatiques. »

* * *

Arrivons à présent à la musique même dont s'enrichissent les pièces du Théâtre de la Foire

et de la Comédie Italienne. Les airs qui la composent se divisent en trois groupes : airs empruntés au répertoire de l'Opéra — chansons populaires ou vaudevilles — airs nouveaux et musique originale.

Les *airs d'opéras* nous sont déjà connus, puisque nous avons remarqué leur emploi dans la comédie italienne avant 1697. Le Théâtre de la Foire, lui aussi, utilise de préférence des airs de Lully, empruntés à *Isis*, à *Armide*, à *Atys.*

Dans les *Funérailles de la Foire*, pièce de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval, donnée le 6 octobre 1718, Colombine et trois autres personnages parodient le chœur funèbre d'*Alceste* : « Alceste est morte » (Acte III, scène IV). Parfois les airs sont empruntés à des opéras contemporains, aux *Fêtes Vénitiennes*, de Campra, ou aux *Fêtes de Thalie*, de Mouret. Un air paysan, sorte de contredanse chantée, des *Fêtes de Thalie* eut une vogue extraordinaire : on le retrouve dans *Arlequin traitant* en 1716, dans l'*École des Amants*, de Le Sage et Fuzelier et beaucoup plus tard, dans les vaudevilles du *Diable à Quatre*, opéra-comique de Gluck.

Tous ces airs sont parodiés, c'est-à-dire qu'on y a adapté de nouvelles paroles ; il importe de fixer d'une façon précise le sens de ce mot *paro-*

die qui ne laissait pas d'être ambigu, même au XVIII[e] siècle et que nous traduisons aujourd'hui par déformation, caricature. La parodie, signifiant *adaptation*, est un véritable principe de l'esthétique musicale jusque vers 1780; peu à peu le terme ne s'applique plus seulement à des airs d'opéras, mais à des opéras entiers, que l'on « parodie de l'italien ». Et en somme on n'agit pas autrement aujourd'hui, quand on nous arrange à la mode française quelque *Veuve joyeuse* ou autre opérette viennoise. Il semble que le sens du mot parodie soit fixé dans le bail signé le 1[er] janvier 1780 entre l'Académie Royale de Musique et la Comédie Italienne, héritière de l'Opéra-Comique : « Par ces mots *parodies d'opéras*, on entend simplement des parodies d'opéras français et non des parodies d'opéras italiens ou autres improprement qualifiées de parodies et qui ne sont à proprement parler que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères, à quoi lesdits Comédiens Italiens renoncent expressément, promettant non seulement de ne jamais jouer de pareilles parodies, autres que celles de la *Colonie*, de l'*Olympiade*, de la *Bonne fille*, de la *Servante Maîtresse*, de la *Bohémienne* et d'autres dont ils sont en possession, mais aussi de ne faire à l'avenir aucun usage de musique italienne

ou autre parodiée et accommodée sur des paroles françaises. »

Les *Vaudevilles* méritent une étude plus approfondie, parce qu'ils jouent un rôle très important dans le Théâtre de la Foire. Les vaudevilles sont des chansons, souvent fort anciennes, dont l'air original, devenu populaire, peut être appliqué à d'autres paroles ; tout vaudeville, parfois appelé fredon, porte en tête son *timbre*, le premier vers du refrain ou du premier couplet, par lequel il est d'usage de le désigner. Dès le commencement du XVII[e] siècle, Tabarin et les joueurs de marionnettes utilisaient des vaudevilles ; de là vient le nom de Pont-Neuf que porte souvent ce genre de chansons. C'est dans la seconde moitié du XVII[e] siècle que le vaudeville, quittant les carrefours, ne tarde pas à se répandre dans les salons ; le public prend goût aux airs d'opéras, comme aux chansons dont les intentions sont souvent satiriques ; nous en possédons encore d'innombrables recueils, soit manuscrits, soit imprimés, dont les plus importants sont ceux que publia sous divers titres l'éditeur Ballard. Les origines de ces chansons sont multiples, qu'elles proviennent d'airs de danse, de sonneries militaires, de sonneries de cloche, ou plutôt des cabarets où de joyeux poètes les fabriquaient

entre deux beuveries. C'est un fonds qui se renouvelle et s'accroît sans cesse ; les airs de Lully et de Rameau passent eux-mêmes à l'état de timbres et plusieurs chansons spécialement composées pour la Foire et la Comédie Italienne sont transformées en fredons par leur propre succès. A mainte reprise, Le Sage ou d'Orneval utilisent un air fort agréable que Blaise avait introduit dans sa partition de *la Baguette de Vulcain :* « La verte jeunesse — Qui tourne à tous vents... »

Ces vaudevilles n'étaient point employés au hasard ; la plupart des fredons avaient leur rôle psychologique et, comme des leitmotifs, servaient à caractériser divers sentiments. Dans leur intéressante pièce intitulée *les Couplets en procès*, Le Sage et d'Orneval mettent en opposition les airs nouveaux avec les antiques vaudevilles :

Me Grossel. — Cependant, Messieurs, pour bien apprécier les Airs Nouveaux, ils ne sont bons à l'Opéra-Comique qu'à délasser l'esprit de l'attention qu'il a donnée aux vieux couplets qui sont chargés de l'essentiel, je veux dire du soin important d'exprimer les passions. Hoc opus, hic labor est, comme dit l'autre.

Me Gouffin. — Ces passions ! Hoho ! Nous les exprimerons aussi bien que vous, quand il nous plaira.

Me Grossel. — Je vous en défie, Me Gouffin, je vous en défie. Est-ce avec un *Menuet*, est-ce avec une *Contre-*

danse que vous ferez l'exposition d'un sujet ? Lequel de vos nouveaux couplets est aussi propre à faire un récit que le *Cap de Bonne Espérance* et le vieux *Joconde* ? Pour bien marquer la joye, avez-vous l'équivalent d'un *Allons, gai, toujours gai, d'un air gai* ? Comment peindrez-vous la désolation, si vous n'avez pas l'air de La Palisse ? et sic de caeteris.

Une pareille esthétique est faite pour nous étonner; il nous semble qu'un sentiment de joie ou de désespoir doit s'épancher librement dans un air original, et que les vaudevilles, figés dans leur monotonie, doivent être réservés aux sentiments indifférents. Il n'en fut pas ainsi pendant cinquante ans et le vaudeville, peu à peu détrôné par l'ariette, conserva jusqu'au bout des partisans acharnés. Les auteurs de la Foire étaient sans doute séduits par l'extrême simplicité de ces airs, que Mersenne appréciait déjà : « Or cette grande facilité fait appeler les chansons *vaudevilles*, parce que les moindres artisans sont capables de les chanter, d'autant que l'auteur n'y observe pas ordinairement les curieuses recherches du contrepoint figuré, des fugues et des syncopes et se contente d'y donner un mouvement et un air agréable à l'oreille, ce que l'on nomme du nom d'*Air*, comme de sa principale et presque seule partie [1]. »

1. *Harmonicorum libri XII*. Ed. de Paris, 1636, livre II, p. 164

D'autre part, comme ces vaudevilles hantaient toutes les mémoires, il était encore plus facile aux auteurs de la Foire qu'aux revuistes de nos jours de leur appliquer des paroles de circonstances. Mais la médaille avait son revers : les écrivains, réduits à employer les fredons dans un style convenu, s'en trouvaient parfois mal à l'aise et leurs récriminations sont arrivées jusqu'à nous. Le 25 juillet 1715, dans un discours prononcé à l'ouverture de l'Opéra-Comique du jeu de Bel Air, Saurin parlait ainsi : « Quelqu'imparfaites que soient ces sortes de productions, elles ne laissent pas de coûter autant que les Poèmes réguliers, à cause de la gêne où nous réduisent les Vaudevilles. » Il y eut par la suite quelque progrès : Le Sage, dans sa préface, constate qu'on a su vaincre bien des difficultés et que le Vaudeville était entre les mains des premiers auteurs de la Foire « comme un diamant brut dont ils ne connaissoient pas le prix ».

Restent enfin les *Airs nouveaux* spécialement composés pour la Foire : c'est sur eux que doit porter toute notre attention, parce qu'ils contiennent en germe l'opéra-comique moderne. Le nom de Le Sage ou de Piron n'évoque en général devant nous qu'une succession de vaudevilles enchaînés plus ou moins habilement.

C'est une erreur : toutes ces pièces renferment une partition originale, presque toujours spirituelle et charmante ; mais elle passe à peu près inaperçue, parce que nous ne pouvons la connaître qu'imparfaitement et parce que les auteurs en restent trop souvent ignorés ; c'est pourtant là qu'il faut chercher les véritables précurseurs des La Ruette et des Duni.

Cette musique originale apparaît sous forme d'un divertissement qui termine la pièce elle-même ou ses différents actes. Je ne crois pas que ce divertissement ait jamais utilisé de vaudevilles, mais il peut revêtir diverses formes, soit qu'il offre des solis alternant avec des ensembles, soit qu'il présente des ensembles coupés de parties chorégraphiques, soit enfin qu'il admette une sorte de couplet d'introduction suivi d'un chœur final. Souvent ce chœur prend la forme d'un air de danse, air ancien de préférence, comme la musette ou le branle, dont on trouve de nombreux exemples dans les partitions de Gilliers et de Mouret. Vers 1730, on voit apparaître dans ce genre une nouvelle catégorie d'airs tels que le Menuet, la Contredanse, les Rondeaux, le Tambourin. Les Vaudevilles eurent à lutter contre l'invasion, mais les airs nouveaux ne tardèrent pas à conquérir droit de cité ; l'ancien Cotillon vient se fondre avec la

Contredanse et bientôt toute comédie qui se respecte a son menuet chanté, ainsi qu'à l'Opéra.

L'analyse rapide de quelques pièces va nous montrer comment les auteurs de la Foire faisaient alterner les airs nouveaux avec les vaudevilles. Nous prendrons comme exemple l'*Endriague*, de Piron, « opéra-comique en trois actes mêlé de danses, de divertissements et de grands airs de musique du célèbre Rameau, représenté par la troupe de Dolet à la Foire Saint-Germain en 1723 ». C'est une sorte de féerie fort spirituelle, dont la partie musicale est importante et qui a l'avantage de nous montrer la façon dont Rameau, entraîné par son compatriote Piron, travaillait pour la Foire, constatations toutes platoniques, hélas, puisque la partition de Rameau semble avoir disparu. L'Endriague est un monstre ailé, sorte de minotaure avec un corps de crocodile, auquel les habitants d'une île sont tenus d'offrir de jeunes vierges en sacrifice. Au début du premier acte, Grazinde, la victime du jour, se lamente sur son sort dans un morceau de « haute musique », suivant l'expression de l'auteur, c'est-à-dire en style d'opéra. Ce sont des stances qui débutent par ce vers : « Malheureuse, je touche à mon dernier insant », et qui étaient bien faites pour inspirer le génie de Rameau. On ouvre les portes du tem-

ple et le chœur de chanter dans un jargon moliéresque : « Ouvra la bocca, Signor Endriaga, ouvra la bocca! » C'est ainsi que s'exerçait le noble musicien de *Castor et Pollux*. Grazinde est dévorée ; un serviteur du grand prêtre arrive sur l'air : *Allons gai, toujours gai* ou *Vogue la galère*. L'acte se termine par un vaudeville-branle sur un air connu : « Marions-nous, marions-nous ». Étant donnés les appétits spéciaux du monstre, on devine quel moyen pratique le joyeux Piron propose pour le faire mourir de faim.

Le deuxième acte renferme surtout des scènes épisodiques, d'ailleurs fort plaisantes : au début un génie invisible harangue les gens du pays : « Peuple coupable, écoutez-moi » (musique de Rameau). Après avoir pétrifié ledit peuple en punition de ses méfaits, il appelle les génies qui entrent en dansant sur l'air : *Et frou frou frou et gué gué gué*. Les dernières scènes sont remplies par d'amusants dialogues entre Scaramouche et Arlequin. — Au troisième acte un chevalier errant tue le monstre et délivre Grazinde qui arrive en fredonnant : « La bonne aventure ô gué ». Différents personnages viennent implorer l'appui du chevalier ; ils utilisent uniquement des vaudevilles : *Éveillez-vous, belle endormie*, *Je ne suis né ni roi ni prince*,

Bouchez, Naïades, vos fontaines. Entre Terpsichore, qui danse un tambourin de Rameau ; danse générale et vaudeville final, naturellement composé par Rameau.

On voit que le rôle du musicien n'était pas sans intérêt ; peut-être Piron, connaissant les goûts de son ami, lui avait-il, par une attention spéciale, réservé quelques récitatifs ou morceaux d'ensemble de style noble. Piron eut du reste Rameau comme collaborateur dans *la Rose*, composée dès 1726 et représentée seulement le 5 mars 1744 et dans *la Robe de dissention*, opéra-comique joué le 7 septembre 1726.

L'étude de diverses pièces de la Foire ne nous révélerait rien de plus que *l'Endriague* ; les procédés restent toujours les mêmes.
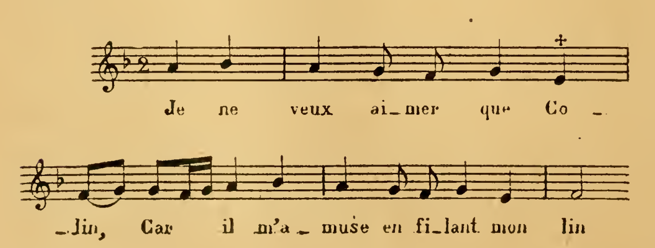
Nous sommes souvent étonnés de ne pas rencontrer de musique originale, dans les passages où le texte semblerait en demander. Les scènes si animées du *Tableau du Mariage*, auxquelles nous avons fait allusion plus haut ne comportent que quelques vaudevilles : *Y avance, y avance, Jean de Werth*. Un seul : *Talalerire*, est dialogué. La pièce n'a pas de chœur final : « les violons qui sont entrés avec la compagnie se font entendre et les Masques forment une danse qui finit la pièce. »

*
* *

Nous connaissons à présent les tendances du texte littéraire et les procédés généraux de la partie musicale. Il nous reste à étudier les auteurs en eux-mêmes, à chercher, à travers les bribes qui nous restent de leurs œuvres, les qualités de style qui les différencient les uns des autres ou les rattachent aux goûts de leur temps.

Le premier de ces compositeurs est Jean-Claude Gilliers, ainsi que nous l'affirme la préface de Le Sage : « L'Opéra-Comique avait pour maître de Ballet M. Dumoulin l'aîné, homme consommé dans son art, et pour compositeur de sa musique M. Gilliers, à qui l'on est redevable des meilleurs vaudevilles qui sont répandus dans l'Europe depuis plus de quarante ans. » Né en 1667, Gilliers fut page de la musique de la chapelle du Roi, puis ordinaire de la musique de chambre du duc d'Orléans ; en 1692, il publiait un *Livre d'airs et de symphonies mélez de quelques fragments d'opéra*, où se révèle, sinon une grande originalité, du moins un sens mélodique fort appréciable. De 1690 à 1715, Gilliers fut un des compositeurs attitrés de la Comédie Française, puis en 1715 il passa à l'Opéra-Comique,
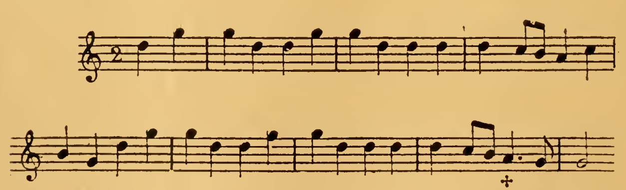
au service duquel il demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1737. La grande majorité des pièces contenues dans le *Théâtre de la Foire* lui doivent leur musique : sans avoir la verve de Mouret, ses vaudevilles ne laissent pas de présenter un charme réel. On trouve dans la partition des *Deux Suivantes*, de Pontau et Panard (20 juillet 1730) un très amusant duo dialogué entre Héraclite et Démocrite : pendant qu'Héraclite gémit : « Pourrois-je ne pas pleurer ? » Démocrite s'écrie : « Pourrois-je ne pas rire ? » et une série de vocalises souligne le mot rire. *Les Désespérés* (1732) offrent plusieurs récitatifs d'un style noble et soutenu ; ce sont ailleurs des fragments de cantates, comme celle de Diane et Actéon, dans *le Temple du Destin*. La partition la plus intéressante est peut-être celle de *la Pénélope moderne*, deux actes de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval (1728) ; on y trouve une série de marches pour les Bohémiens, pour les Fileuses et les Paysans, plusieurs airs de danse, dont cette aimable musette :



Le rôle de Gilliers fut plus important à la Comédie Française, où il nous apparaît comme le collaborateur de Regnard et de Dancourt. Dès 1694, Gilliers compose la musique des *Vendanges de Suresnes*, de Dancourt et de la *Sérénade*, de Regnard. Cette dernière partition offre des morceaux du plus grand intérêt, tels que la Gigue en ré mineur sur ces vers : « Un jour un vieux hibou se mit dans la cervelle ». *La Foire Saint-Germain*, de Dancourt (1696) renferme de jolis airs pour le Temps, la Dormeuse, les Sauvages et les couplets : « Qu'un mari soit poulmonique », que Gluck remit en musique dans le *Monde renversé*. Il est bon de noter le rôle joué par les Dancourt et les Regnard dans la constitution de l'opéra-comique ; les divertissements de leurs pièces sont écrits avec le plus grand soin et présentent parfois des couplets intercalés dans des scènes en prose. Le 17 octobre 1700, Dancourt fit jouer sa charmante comédie des *Trois cousines*, dont la musique était due à Gilliers ; chaque acte est suivi d'un divertissement ainsi composé : un couplet, deux ou trois entrées, un branle final. Arrivent d'abord des meuniers avec leur vaudeville : « Le joli, belle meunière, le joli moulin » ; puis viennent les bohémiens ; enfin les pélerins, dont le divertissement est le plus charmant du monde ; Dan-

court fournissait à Gilliers des vers tendres et fins, tels que les couplets : « Venez dans l'île de Cythère — En pélerinage avec nous », ou le Branle : « Que de gentilles pélerines — L'amour assemble sous ses lois ». Ce tableau final est bien digne de quelque souvenir, si l'on songe qu'il a, selon toute vraisemblance, inspiré à Watteau son *Embarquement pour Cythère*[1].

Tout cela appartient nettement au genre de l'opéra-comique. C'est de même un véritable intermède que le *Mariage de la Folie*, divertissement des *Folies Amoureuses* de Regnard (1704). L'ouverture à la française est suivie d'une série d'airs, menuets avec double, passepieds chantés ou dansés, dont nous détachons cette amusante *Crispinade* :



Les *Festes du Cours*, de Dancourt ont aussi une ouverture à la française et un divertisse-

1. La Comédie Française possédait un orchestre et nombre de ses spectacles ne différaient guère de ceux de la Foire ; la Comédie ne renonça à ce genre qu'en 1762. Gilliers avait publié en 1705 ses *Airs de la Comédie Française.* On en trouvera quelques-uns rassemblés dans un précieux *Recueil complet de Vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie Française depuis l'an* 1659 *jusqu'à l'année présente* 1753 (Bibl. de la Com. Fr.).

ment avec branles et contredanses (1714). Parfois Gilliers s'exerce à la parodie et son *Bouquet du Roi*, opéra-comique (24 août 1730), évoque dans un air le style fleuri de l'Opéra.

L'état des partitions ne nous permet guère d'apprécier le matériel d'orchestre employé par Gilliers ; pourtant nous savons que dès 1705, dans ses airs de la Comédie Française, il employait heureusement les trompettes, les flûtes et les hautbois ; en 1728, il obtenait de grands succès avec des airs de violon accompagnés de tambourin.

Jean-Joseph Mouret, le plus brillant des compositeurs de l'ancien opéra-comiqne, né à Avignon en 1682, fut presque toute sa vie au service de la Comédie Italienne; il débuta à ce théâtre en 1718 et y resta jusqu'à sa mort, en 1738. Nous ne le rencontrons à la Foire qu'en 1722, pendant la courte période où les Italiens vinrent y donner quelques représentations[1]. En 1718, Mouret fait de brillants débuts avec la partition du *Port à l'Anglais*, d'Autreau, où l'on goûte des duos d'une séduisante fraîcheur ; pour les pièces qui suivent, telles que *Belphégor* (1721),
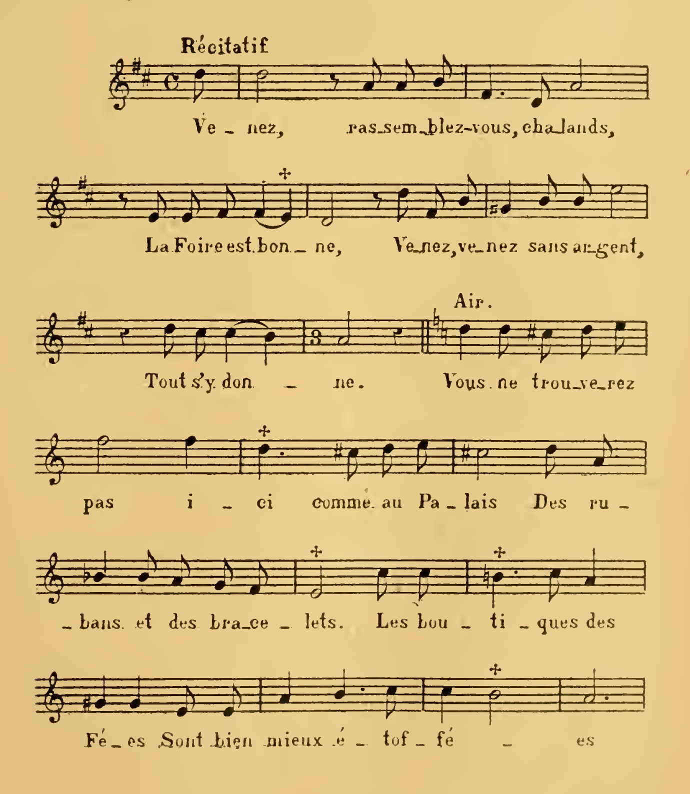
1. Les Comédiens Italiens, expulsés en 1697, furent rappelés en France par le Régent et débutèrent le 18 mai 1716. Ils s'installèrent à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil et ne jouèrent à la Foire que de 1722 à 1724. Après la mort du Régent ils prirent le titre de comédiens ordinaires du roi.

Timon le Misanthrope (1722), il compose surtout des divertissements ; les airs à chanter sont assez rares ; mais Mouret est incomparable dans lès Entrées, les Marches, les intermèdes, où il marie chaconnes, tambourins et cotillons [1]. Les mélodies restent toujours profondément expressives, qu'il s'agisse de soutenir le lent défilé des Mensonges et des Illusions, ou de faire sautiller allègrement les habitants de l'île de la Folie. Sur toutes ces danses règne un air de gaieté, de fête et d'apparat que l'on apprécie du reste dans les grandes compositions instrumentales de Mouret et qui lui valent bien son surnom de musicien des grâces. Musique peu profonde sans doute, mais qui n'est que gaieté et lumière et à laquelle on ne peut comparer, dans l'opera seria, que certaines pages colorées des *Fêtes Vénitiennes*, de Campra.
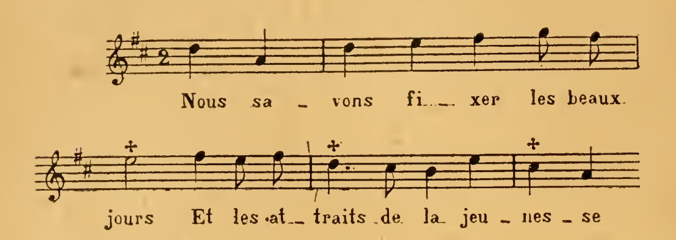
1. Mouret recevait 83 livres par mois comme compositeur de la Comédie Italienne. Il avait publié un Recueil de toute sa musique de théâtre que nous n'avons pu retrouver, mais dont on a conservé un exemplaire manuscrit à la Bibliothèque du Conservatoire ; il contient la musique des pièces jouées de 1716 à 1731 ; nous en avons donné le détail dans *l'Année Musicale* de 1912, p. 147. — Le tome V du *Théâtre de la Foire* contient en supplément (pp. 45-56) une série d'airs originaux de Mouret.

Peu d'historiens du XVIIIe siècle rendent justice à Mouret ; citons cependant cet intéressant témoignage de D'Origny : « Le 23 juillet 1725, on s'amusa beaucoup à la représentation du *Cahos* : c'est le titre d'une parodie du *Ballet des Elémens*, composée par Le Grand et qui fut redevable de son succès à des fêtes dont la musique de Mouret faisait le principal ornement » (t. I, p. 87).

En 1722, Mouret écrivit la musique de *la Force de l'Amour* et de *la Foire des Fées*, de Le Sage, Fuzelier et d'Orneval ; on y trouve des airs fort intéressants. Dans *la Foire des Fées*, la fée Doyenne recommande à la fée Amphionne d'annoncer l'ouverture de la foire, accompagnée par les instruments de musique ; on entend le son des timbales, des trompettes, des hautbois et la fée Amphionne chante cette cantate :

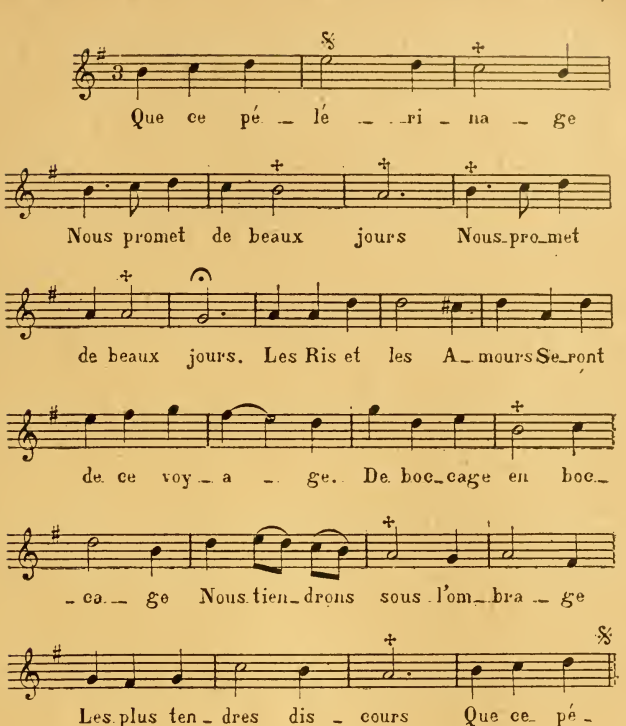


Suivent quelques mesures de symphonie, puis cet air plus animé :



Il n'y a rien en somme qui différencie cette cantate de celles de Bernier ou de Clerambault qu'on entendait au Concert Spirituel ; elle suffirait à elle seule à démontrer la place importante que la musique occupait dans le répertoire de la Comédie Italienne. Au reste de nombreuses pièces offrent des fragments de cantates et l'on en trouve par exemple, sans indication d'auteur, dans *les Petits Comédiens* (1731) de Panard.

Après Gilliers et Mouret, Philippe-Pierre Saint-Sevin dit l'Abbé a composé de nombreux airs pour l'Opéra-Comique. *Les Pélerins de la Mecque* (1726) renferment à la fin de chacun de leurs trois actes un divertissement fort complet composé d'un couplet, de quelques danses et d'un vaudeville final. Voici une « Invitation au voyage » qui est un des airs les plus délicieux que puisse nous offrir le Théâtre de la Foire :
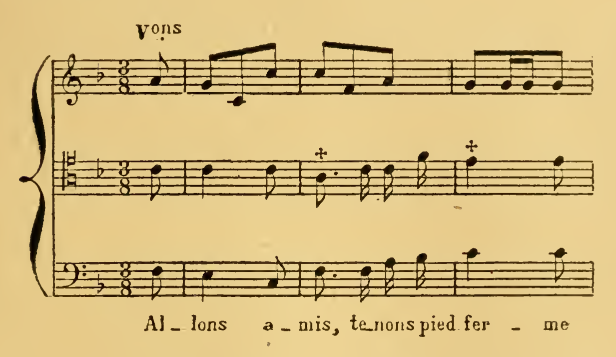


Ces phrases langoureuses ne suffisent-elles pas à évoquer quelque lumineux paysage de ce Watteau dont le génie venait récemment de s'éteindre? On voit très nettement du reste à quel style se rattache cet air: c'est le genre lyrique et champêtre des *Brunettes* ou *Petits airs tendres*, si goûté dans les trente premières années du siècle ; on trouverait des mouvements et des phrases analogues dans les recueils d'*Airs sérieux et à boire* de Dubuisson, mais L'Abbé a

su leur donner un charme pénétrant qu'ignorent souvent ses devanciers.

Il faut encore citer les airs composés par Dornel, par Travenol, par Jacques Aubert. L'universel Corrette fait aussi son apparition à la Foire en 1734 et déploie dans la musique du *Père Rival* ou des *Audiences de Thalie* le même entrain que dans ses concertos comiques. Chaque auteur semble avoir son musicien attitré : tandis qu'Autreau ou Le Grand livrent leurs textes à Mouret, Piron collabore avec Voisin : son *Ane d'or*, imité d'Apulée (1725) devait renfermer une partie musicale importante : le divertissement était précédé « d'airs majestueux » et d'une « symphonie grave » qui annonçait l'arrivée de l'Hymen ; le même Voisin écrit encore plusieurs vaudevilles pour *les Chimères ou les Espaces imaginaires*, un des meilleurs opéras-comiques de Piron.

Nous avons déjà noté d'intéressants duos dans certaines partitions de Mouret ; la musique de la Foire, sortie des simples fredons, se compliquait peu à peu. Sans doute l'influence de l'opera seria était pour beaucoup dans ce résultat, et le fait même de parodier sans cesse des opéras incitait à en imiter le style ; mais on avait aussi pris l'habitude de dialoguer les vaudevilles, soit qu'un personnage répondît à son

interlocuteur par une seconde phrase musicale, soit même qu'il en achevât une première. M[elle] de La Guerre, la célèbre claveciniste, compose ainsi des duos et c'est dans la musique d'*Arlequin traitant*, de La Croix (1716) qu'on trouve, semble-t-il, les premiers exemples de chœurs :



De quel orchestre ces compositeurs disposaient-ils ? c'est ce qu'il est difficile de préciser. La musique qui nous reste ne porte naturellement aucune indication concernant les instruments ; c'est parfois le texte même des opéras comiques qui nous éclaire à ce sujet ; les documents d'archives sont plus explicites [1]. Le théâtre d'Alard en 1710 possédait cinq violons, une basse, un hautbois et un basson ; celui de Baron

1. Les renseignements se trouvent dans les procès verbaux des innombrables contraventions dressées aux comédiens. Cf. Campardon, *Théâtre de la Foire*, I, 7, 16, 91, 340 ; *Comédiens du roi de la troupe italienne*, II, 245, 255, 261.

en 1711 avait trois violons, deux basses et un hautbois ; en 1720, on trouvait chez Francisque quatre violons, deux basses, des trompettes, des timbales, groupés pour la représentation de *la Boîte de Pandore ;* chez Antony en 1721, six violons, trois basses et un basson. Il y avait eu pourtant des orchestres de plus d'importance : celui de Saint-Edme, en 1718, avait réuni quatre violons, une basse, un hautbois, une guitare et une harpe ; celui de Baxter, en 1718, possédait une douzaine de musiciens.

Nous sommes moins au courant de l'orchestre de la Foire proprement dite ; mais pour la même période, les comptes de la Comédie Italienne nous donnent de précieuses indications. Dès 1718, l'orchestre comprend les violons, les basses, les flûtes, les hautbois, les trompettes et les timbales ; les bassons sont mentionnés pour la première fois en 1732. Le 8 août 1733, *le Temple du goût*, de Romagnesi, Nivault et Mouret, nécessitait une symphonie composée d'une timbale, d'une trompette, de six violons et de trois basses ; quelques airs de la pièce étaient accompagnés d'une musette et de deux flûtes ; n'oublions pas le « sonatore di clavicembalo », personnage obligé, qui recevait régulièrement cinq livres par jour pour ses soins discrets.

*
* *

La période brillante de la Foire s'étend de 1715 à 1735 et l'Opéra-Comique y est successivement dirigé par Maurice Honoré, Boizard de Pontau et Mayer-Devienne. De 1735 à 1742 Boizard de Pontau, auteur lui-même de ballets, en reprend la direction et assiste aux débuts de Favart.

Entre 1732 et 1741, Favart avait donné aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent un certain nombre de pièces ou parodies qui n'avaient pas encore réussi à le mettre au premier plan. Il y arriva enfin avec sa *Chercheuse d'esprit,* un acte représenté à la Foire Saint-Germain le 20 février 1741. Si le nom de Favart s'inscrit encore aujourd'hui au fronton de la salle de l'Opéra-Comique, c'est donc que le poète a eu une influence décisive sur les destinées de ce théâtre? Sans doute Favart en fut plusieurs années le directeur, et nous aurons à étudier plus loin les diverses formes de son activité. Mais en quoi a-t-il hâté l'évolution du genre lui-même? voilà le point sur lequel il faut s'entendre. Encore que Favart ait été un incomparable librettiste, on le sent plus à l'aise dans la première partie de sa carrière que dans la seconde; jusqu'en 1760, il

compose uniquement des pièces en vaudevilles; c'est là son élément propre; à partir de 1760, cédant à regret au goût du jour, il écrit le texte de nombreux opéras-comiques avec ariettes. La préface de ses *Œuvres complètes* ne fait donc pas erreur, lorsqu'elle déclare qu'il réunit à lui seul tous les genres en usage. Favart est avant tout un homme de théâtre, rompu à toutes les exigences du métier ; c'est ensuite un homme de sentiment, habile à discerner et à rendre mille nuances; ses paysannes, ses fausses ingénues sont des chefs-d'œuvre du genre ; les scènes délicates de *la Chercheuse d'esprit* ou d'*Annette et Lubin* ne sont guère comparables qu'aux tableaux de Boucher, dont elles ont le charme tout artificiel.

Mais ceci appartient à la littérature et il nous importe de rester dans le domaine musical. Or de 1732 à 1760, Favart s'est uniquement attaché aux vaudevilles, à l'exclusion de toute musique originale. Ses meilleures pièces, *le Prix de Cythère* (1742) ou *le Coq de Village* (1743) par exemple, contiennent beaucoup moins de musique nouvelle que tel opéra-comique de Le Sage ou de Piron. En 1743, il confie à Boismortier la musique de *Don Quichotte chez la duchesse*, dont les airs et les symphonies ne manquent pas d'intérêt ; mais il s'agit d'une

sorte de comédie-ballet, réservée à l'Académie Royale de musique. C'est en 1757 seulement que Favart se décidera dans ses *Amours de village* à donner quelques couplets à Blaise. Il est d'ailleurs incontestable que Favart déploie le plus grand talent dans la façon dont il manie les vaudevilles et c'est merveille de le voir traduire en fredons appropriés tel jeu pastoral ou telle scène d'amoureuse bouderie. Lui-même ne craignait point de se mettre à la besogne et d'utiliser de réelles connaissances musicales : il a composé quelques vaudevilles pour *le Bal bourgeois* ou pour *le Bal de Strasbourg*. C'est avec raison que les frères Parfaict écrivent : « Le choix des airs, dans les pièces où l'on fait usage du vaudeville, est un des endroits par lesquels M. Favart s'est principalement distingué. »

Tout cela n'est point pour rabaisser le rôle dramatique de Favart, mais puisque nous sommes partis de ce principe que le véritable opéra-comique est celui qui admet, en totalité ou en partie, une musique originale, nous sommes bien forcés de conclure que sous ce rapport les pièces de Favart écrites pour la Foire ne marquent aucun progrès sur celles de l'âge précédent.

Son rôle heureusement ne devait point s'en tenir là ; à côté de Favart vaudevilliste et libret-

tiste, nous aurons bientôt à étudier Favart adaptateur, vulgarisateur de pièces italiennes et c'est ainsi que nous apparaîtra son influence sur le développement de l'opéra-comique.

Si nous avons insisté dès à présent sur Favart, c'est que son nom commence à dominer toute la période qui va de 1740 aux représentations des Bouffons ; il nous reste à chercher quelle fut à la même époque l'activité de la Foire et de la Comédie Italienne. En 1743, Boizard de Pontau fut remplacé comme directeur de l'Opéra-Comique par Jean Monnet, qui nous a raconté ses plaisantes aventures dans son *Supplément au roman comique*, une des autobiographies les plus piquantes que le XVIIIe siècle ait laissées. Le théâtre était alors tombé en pleine décadence et Monnet se plaint vivement de l'orchestre « composé par des gens qui jouaient aux noces et aux guinguettes ». La même année, Monnet donnait *la Rose*, opéra-comique de Piron et *le Coq du Village*, de Favart, lequel avait l'emploi de régisseur du théâtre, aux appointements de 2 000 livres par an. En 1744, les chefs d'orchestre étaient Blaise pour la Foire Saint-Germain, et Boismortier pour la Foire Saint-Laurent; l'orchestre comprenait six violons, trois violoncelles, une contrebasse, deux flûtes ou hautbois, deux bassons et deux cors de

chasse, un ensemble déjà imposant et qui permettait d'aborder d'autre musique que les vaudevilles de Le Sage ou de Favart[1]. Les pièces données par Monnet eurent un vif succès et le public prit tant de goût aux spectacles de l'Opéra-Comique qu'il déserta bientôt ceux de l'Opéra et de la Comédie Italienne. Ces théâtres jetèrent feu et flamme et obtinrent en juin 1745 la suppression de l'Opéra-Comique. Ç'eût été un coup terrible pour le genre lui-même, s'il n'avait pu continuer à faire fortune à la Comédie Italienne.

Jean Monnet poursuivit sa vie errante à Lyon, à Dijon et à Londres. Le 20 décembre 1751, il signa avec la Ville un bail de six ans pour le rétablissement de l'Opéra-Comique, qui se rouvrit le 3 février 1752 avec un prologue de circonstance de Fleury, *le Retour favorable*.

Cependant la Comédie Italienne continuait pendant toute cette période à donner des représentations fort analogues à celles des Foires, si l'on met à part les pièces purement littéraires, comme celles de Marivaux. Il semble même que l'Opéra-Comique ait exercé une assez grande influence sur le répertoire des Italiens ; dès 1722

1. En 1743, d'après les Mémoires de Monnet, l'orchestre avait été dirigé par Rameau neveu, le héros du célèbre pamphlet de Diderot.

ceux-ci s'étaient mis à représenter des parodies du genre de celles de Le Sage, et D'Origny, l'excellent historien de la Comédie, indique comme l'une des premières « *Arlequin Persée*, parodie de l'opéra de *Persée* dans le goût des opéras-comiques de la Foire ». A partir de cette date, les parodies deviennent extrêmement fréquentes jusqu'en 1750 : ainsi s'affirmait la parenté de répertoire des deux théâtres : tandis que l'Opéra-Comique cédait en partie à la Comédie Italienne ce genre satirique auquel il devait son nom, la Comédie abandonnait à l'Opéra-Comique les pièces à intrigue suivie et les pièces de circonstances, dont on trouvait déjà de remarquables exemples dans le recueil de Gherardi.

Comme les théâtres de la Foire, la Comédie Italienne renforçait peu à peu son orchestre pendant cette période. Les registres de comptes mentionnent en 1744 des trompettes, des vielles, des musettes et des cors de chasse, sans oublier les hautbois et les flûtes. Pourtant la jalousie des autres théâtres lui créait d'incessantes difficultés ; le 2 juillet 1744, un procès-verbal dressé à propos de *Coraline magicienne* déclare « que la contravention des Comédiens Italiens aux ordonnances qui restreignent son orchestre à six violons est manifeste, puisque outre ce nombre d'instruments, ils y ont ajouté des

hautbois, des flûtes, des bassons, des flageolets ». En effet il était défendu aux Italiens « de se servir d'aucune voix externe, ni de plus de deux voix d'entre eux, comme aussi d'avoir un plus grand nombre d'instruments que six, même d'avoir aucun orchestre, ni de se servir d'aucun danseur dans leurs pièces et représentations ». Ces interdictions étaient contrôlées de très près : le 1er septembre 1745, suppression de la pièce intitulée *la Fille, la Veuve et la Femme*, « parce que cette pièce est entièrement composée de chants et de danses, comme un véritable opéra-comique des foires ».

*
* *

Les années 1750-1752 voient l'Opéra-Comique et la Comédie Italienne briller d'un dernier éclat qui ne doit rien aux lumières étrangères. Mais désormais les beaux jours de la Foire sont comptés et sans célébrer ici ses funérailles, ainsi que Le Sage le faisait déjà en 1718, nous devons jeter quelques regards en arrière, pour étudier tout ce qui peut ressortir de cette activité littéraire et musicale d'un demi-siècle. A travers les œuvres des Fuzelier, des Piron et des Panard s'est constitué peu à peu un véritable type d'opéra-comique, où les couplets sont reliés par

des scènes en prose ; au point de vue littéraire Favart est souvent arrivé à lui donner une forme accomplie. A côté des vaudevilles, quelques compositeurs de talent ont écrit de véritables partitions offrant des duos, des ensembles et des chœurs. C'est aujourd'hui seulement, après de nombreuses recherches, que nous nous rendons compte de ce mouvement ; il semble avoir passé tout à fait inaperçu aux yeux des historiens du XVIIIe siècle : Desboulmiers, Contant d'Orville, Nougaret font invariablement commencer l'opéra-comique après le séjour des Bouffons ; du théâtre de la Foire, ils ne semblent avoir souci. C'est que les musiciens de la Foire sont en somme des isolés et qu'il y a peu de liens entre leurs œuvres et celles qui ont suivi. Sans doute nous aurons l'occasion de retrouver leur influence, mais discrète et comme insaisissable ; la forme des danses, des divertissements, des airs à couplets, tout cela reparaîtra à la fin du XVIIIe siècle. La vraie raison de cette obscurité est peut-être la disparition partielle de toute cette musique : comment imaginer aujourd'hui la partition de *l'Endriague* ou de *la Rose* ? Il en est des œuvres de Gilliers ou de Mouret comme de ces innombrables opéras italiens du XVIIIe siècle, disparus avec une rapidité qu'égalait seulement la diligence mise par leurs auteurs à les écrire.

Quoi qu'il en soit, on peut reconnaître dans cette musique deux styles bien définis : le premier est un style d'opérette[1], gai, pimpant, fait pour les couplets légers ou grivois ; on le remarque dans le recueil de Gherardi ou dans les œuvres de Mouret écrites pour la Comédie Italienne. Le second est un style plus sentimental, dont nous retrouverons le développement à la fin du siècle : c'est à ce style qu'appartiennent nombre d'airs de L'Abbé ou de Dornel. Ainsi se créent deux traditions très françaises qu'il est facile de suivre : la première dans certaines pièces de Philidor ou de Grétry, comme le *Tableau Parlant*, ou plus près de nous dans les œuvres spirituelles des Offenbach, des Lecocq et des Terrasse ; la seconde dans Duni, dans Monsigny, dans Dalayrac, dans Méhul et dans Boïeldieu.

Cette phase de l'histoire de l'opéra-comique

1. Le terme d'Opérette semble avoir été employé pour la première fois par Mattheson dans son *Neu-eröffnete Orchestre* (1713) p. 169 : « Auf die Opern folgen die Pastorals (Schäferspiele) Operetchen und Ballets. » C'est dans le théâtre de la Foire qu'il faudrait chercher directement les origines de l'opérette ou opéra-bouffe dont le principal caractère consiste à ridiculiser des personnages historiques ou mythologiques ; ce genre très français mériterait à lui seul une étude spéciale ; il serait intéressant de montrer la parenté fort étroite qui réunit à travers les siècles des œuvres comme *Vénus justifiée ou les Adieux des Officiers*, de Dufresny (1693), *Télémaque*, de Le Sage (1715), *les Caprices de Proserpine* ou *les Enfers à la moderne*, de Pujoulx (1784), *la Belle Hélène*, d'Offenbach et les *Travaux d'Hercule*, de Claude Terrasse.

nous a enfin montré dans la musique deux éléments opposés : les vaudevilles et les airs nouveaux, la musique ancienne et la musique originale. Jusqu'ici ces deux genres ont vécu côte à côte, prêts à se rendre de mutuels services, mais il n'en sera pas toujours ainsi et vers 1750 la période de bonne entente est terminée. Comment les vaudevilles vont-ils être éliminés peu à peu ? voilà tout le problème dont l'opéra-comique moderne sera la solution. Il n'en est qu'un seul comparable dans l'histoire de la musique, et aussi séduisant, c'est la façon dont les différents éléments de la suite instrumentale se combinent, se modifient peu à peu, pour aboutir à la symphonie moderne. Vers 1750, le conflit ne se serait peut-être pas produit, si l'on n'avait assisté à une importation de musique étrangère qui eut pour résultat de vivifier les « airs nouveaux ». De ce flot venu de Naples et de Venise, il nous faut à présent suivre le cours bruyant et triomphal.

III

L'OPÉRA BOUFFE ITALIEN ET SON INFLUENCE

Au début du XVIIIe siècle, l'opera buffa italien s'était peu à peu dégagé des parties comiques de l'opera seria ; sa victoire complète ne s'affirmera sans doute qu'entre 1750 et 1770, mais dès 1720 le genre produit un certain nombre d'intermèdes dont l'influence fut considérable[1]. L'opera buffa avait trouvé en Italie deux terres d'élection : Naples et Venise. A Naples, la tradition comique avait été fondée par Francesco Provenzale, reprise et développée par Alessandro Scarlatti, continuée par ses élèves, Francesco Durante et Leonardo Vinci : ils créaient peu à peu la forme classique de l'opéra bouffe italien ; l'ouverture régulière à trois parties se simpli-

1. Cf. sur ce sujet Arteaga : *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*, Bologne, 1783-1788, t. I, pp. 202-206. — N. d'Arienzo : *Origini dell'Opera Comica*. Rivista Musicale Italiana, 1895, 1897, 1900.

fiait, faisant place à une ouverture à deux parties, parfois même à une simple phrase d'allegro ou d'adagio ; le récitatif de l'opera seria, auquel on reprochait d'errer à l'aventure, prenait une forme plus précise et devenait bientôt une sorte de déclamation, coupée de nombreux airs qui tous portaient leur épithète de circonstances : aria cantabile, aria parlante, aria col violino, aria di mezzo carattere, aria di bravura. A Naples, comme à Venise, des éléments populaires venaient se fondre avec les types créés par les grands maîtres ; on retrouve dans le style vocal la marque des canzone napolitaines, et de nombreuses cantilènes offrent le rythme des tarentelles. A Venise, par une sorte de persistance des souvenirs antiques, on avait utilisé dans l'opera buffa les personnages de la comédie romaine. Là encore, peut-être plus qu'à Naples, l'élément populaire s'était librement insinué et c'est lui qu'on retrouve dans les œuvres innombrables de Baldassare Galuppi, enfant de Burano. L'opera buffa rencontrait à Venise un succès favorisé par les dispositions musicales du peuple : « A Venise, écrivait Goldoni, on chante dans les places, dans les rues et sur les canaux. Les marchands chantent en débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent en quittant leurs travaux, les gondoliers chantent en attendant

leurs maîtres[1]. » Il y avait là enfin une si étroite liaison entre la musique et la danse que les compositeurs devaient tout naturellement retrouver sous leur plume quelques rythmes populaires.

Ces opéras bouffes ne comportaient pas que de la musique originale ; les procédés de leur esthétique au contraire les rapprochaient singulièrement des opéras-comiques de la Foire : ils usaient surtout de *pasticcios* et de parodies, dans le sens ancien du mot. Les différents airs composés par Leonardo Leo ou par Rinaldo di Capua servaient indifféremment à l'un ou à l'autre de leurs opéras ; on y intercalait volontiers des airs empruntés à l'opera seria : le tout formait une sorte de mosaïque ou de puzzle dont il était souvent très difficile de discerner les auteurs. Dans l'exécution même on observait une étroite parenté entre le style comique et le style tragique ; Benedetto Marcello écrit dans son spirituel *Teatro alla Moda* : « Les bouffons prétendront à des appointements égaux à ceux des premiers sujets, d'autant plus qu'en chantant ils emploieront les passages, les intonations, les trilles, les cadences, etc., des rôles sérieux. » De pareils échanges avaient déjà eu lieu en

1. *Mémoires*. Paris, 1787, 3 vol. in-8°, I, 280.

France entre l'Opéra et le Théâtre de la Foire ou la Comédie Italienne. Enfin, comme les pièces de Le Sage ou de Piron, les opéras bouffes formaient des spectacles mixtes, où les divertissements, les intermèdes et les jeux de scène tenaient une place considérable.

On peut donc dire qu'en dehors des séductions de leur musique, ces œuvres possédaient une foule de caractères extérieurs qui devaient leur permettre de s'acclimater facilement en France, où le goût du public était préparé par une esthétique théâtrale du même genre.

Dans quelles conditions ces opéras bouffes s'introduisirent-ils sur la scène parisienne ?[1] En 1729, grâce à la protection du prince de Carignan, une troupe italienne représentait à l'Opéra *Baiocco e Serpilla* ; le 21 juillet 1729, Dominique et Romagnesi écrivirent pour les Comédiens Italiens une parodie de cet intermède intitulée *le Joueur*, dont le titre et la date sont à retenir : c'est la première fois que sur une scène française on parodie des airs italiens, comme le feront plus tard Baurans et Favart. Le mardi 4 octobre 1746, on donnait à la Comédie Italienne la première de *la Serva Padrona* de Pergolèse, créée à Naples le 28 août 1733. On a

1. Cf. l'excellente étude de M. L. de La Laurencie : *Les Bouffons*, S. I. M. juin-août 1912 et tirage à part (1912, 45 p. in-4°).

souvent parlé du succès de cette représentation qui aurait provoqué la reprise triomphale de 1752. C'est une erreur complète. Le compte rendu même du *Mercure*, sur lequel on s'appuyait, montre un ton réservé, bien éloigné des éloges dithyrambiques que le rédacteur prodigue en général aux moindres pièces : « *La Serva Padrona* est une espèce d'opéra-comique italien, mêlé de prose ; la musique en a été trouvée excellente : elle est d'un artiste ultramontain mort fort jeune. » Les simples recettes de la Comédie nous renseignent sur la prétendue réussite de cette pièce : *la Serva* n'eut que quatre représentations qui réalisèrent respectivement les sommes de 662, 1 010, 912, et 710 livres. Pendant ce temps une comédie italienne, due à Véronèse, à Mme Riccoboni et à d'autres auteurs, obtenait des recettes de 2 285, 2 081 livres. La présence même de cette pièce, *le Prince de Salerne*, nous explique le sort du chef-d'œuvre de Pergolèse ; il ne resta ni méprisé, ni incompris ; il fut tout simplement éclipsé par le succès prodigieux d'une comédie qui flattait davantage le goût du public.

Après cet échec décisif, il fallut attendre six ans pour revoir à Paris *la Serva Padrona*, qui fut reprise à l'Opéra, le 1er août 1752, par la troupe de Bambini, dont les protagonistes étaient

Pietro Manelli, Anna et Catarina Tonelli. Le succès fut éclatant et les Bouffons encouragés se hâtèrent de donner première sur première. Le 12 août, ils jouaient le *Giocatore*, pasticcio dû probablement à quatre musiciens : Pergolèse, Auletta, Orlandini et Buini. Le 19 septembre, ce fut le tour du *Maître de Musique*, de Pergolèse et Pietro Auletta. Le 30 novembre, *la Finta Cameriera*, de Gaetano Latilla, éprouva un échec dont les Bouffons se vengèrent par le triomphe de *la Donna Superba*, de Rinaldo di Capua, le 29 décembre 1752. Au début de l'année 1753, ils donnèrent le 23 mars, *la Scaltra Governatrice*, de Cocchi, le 1er mai, *Tracollo*, *medico ignorante*, de Pergolèse ; le 19 juin, *Il Cinese rimpatriato*, de Giuseppe Selletti, *la Bohémienne*, de Rinaldo di Capua. Le 23 septembre, on entendit *les Artisans de Qualité*, de Gaetano Latilla et *la Pipée* (*Il Paratajo*) de Jommelli. Désormais le séjour des Bouffons touchait à sa fin : ils donnèrent encore, le 9 novembre 1753, *Bertoldo in Corte*, intéressant poème de Goldoni mis en musique par Vincenzo Ciampi, Leonardo Leo, et autres ; enfin, le 12 février 1754, *I Viaggiatori*, de Leonardo Leo, intermède qui dut céder la place à une reprise du *Platée* de Rameau, au grand désespoir des partisans des Bouffons.

Nous avons dû nous en tenir à une énuméra-

tion très sèche, parce que l'analyse de ces différents intermèdes a déjà été faite d'excellente façon et parce que nous devons nous occuper uniquement ici de leur influence sur l'opéra-comique français ; la fameuse Querelle des Bouffons, que nous mentionnerons plus loin, n'a qu'un intérêt relatif pour cette histoire ; ce qui nous importe beaucoup plus, c'est de rechercher quelles sont les qualités et les nouveautés que les admirateurs des Bouffons goûtaient dans ces intermèdes. Deux sortes de témoignages contemporains facilitent cette étude : théoriquement, les comptes rendus du *Mercure de France* et surtout la *Lettre sur la musique française*, de J.-J. Rousseau, qui reste le document le plus précieux : pratiquement, la vogue que connurent immédiatement certains airs des Bouffons passés à l'état de timbres, certaines formules harmoniques et rythmiques de leurs intermèdes, dont les compositeurs français surent tirer parti sans retard.

Tous ces opéras bouffes présentaient bien le caractère des *intermezzi* de la fin du XVII[e] siècle, condensés à l'origine en un seul acte, écrits pour deux personnages chantants, auxquels venaient s'adjoindre souvent un personnage muet[1]. Ils

1. Les intermezzi ne possèdent pas toujours d'ouverture ; la *Serva Padrona* n'a qu'une ritournelle avant le premier air

étaient de trop courte durée pour remplir à eux seuls une soirée de l'Opéra ; déjà en 1746, sur l'affiche de la Comédie Italienne, *la Serva Padrona* avait été accompagnée tantôt d'un ballet, tantôt d'une pièce comme *le Diable Boiteux*. Dans la plupart des cas, les sujets sont extrêmement simples : *la Serva Padrona*, par exemple, met en scène un vieux garçon, Uberto, tracassé, tyrannisé par sa servante Serpina ; pour se débarrasser de la pécore, Uberto se décide à prendre femme ; mais berné de toutes façons, effrayé par un valet déguisé en matamore, il se résigne à épouser l'astucieuse Serpina elle-même. On voit en somme reparaître les personnages classiques de la vieille comédie italienne, les vieillards dupés, les servantes délurées et les valets à transformations ; les procédés sont souvent bien pauvres et l'éternel truc du déguisement devait lasser la patience des spectateurs. Quant à la mise en scène et au décor, l'un et l'autre restaient rudimentaires. Au point de vue littéraire, la principale innovation consistait à prendre les sujets dans la vie courante, à représenter des bourgeois et des paysans dans leur existence quotidienne, à transporter parfois sur la scène l'animation d'une rue de Naples ou de Venise. Certes,

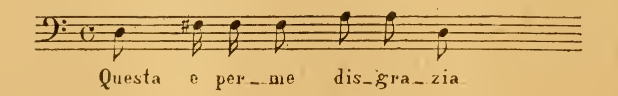
d'Uberto ; mais pour flatter le goût français, on l'avait fait précéder en 1752 d'une ouverture de Telemann.

tout cela restait bien inférieur aux spirituels opéras-comiques de Le Sage, de Piron ou de Panard, où se remarquait souvent une observation pénétrante, une fine psychologie exprimées dans des couplets impeccables ou dans des dialogues de la forme la plus délicate. En résumé, si les librettistes français n'avaient pas grand'chose à apprendre des maîtres italiens, sauf peut-être de Goldoni, ils devaient pourtant tirer de ces intermèdes une double leçon : ils s'initiaient d'abord à l'art de condenser leurs pièces en une intrigue simple, faite pour deux, ou trois personnages au plus ; plus de défilés, de scènes à tiroirs ; dès 1752, Jean-Jacques Rousseau applique le système italien dans son *Devin du Village*. Les Bouffons leur donnaient ensuite l'habitude des sujets et des décors réalistes ; plus de héros de féeries, mais des gens du peuple ; quelques années encore, et Grimm s'indignera de voir sans cesse des forgerons et des savetiers sur la scène de l'Opéra-Comique.

Mais enfin dans le théâtre de la Foire, la musique ne jouait qu'un rôle de second plan ; la musique était faite pour le texte ; chez les Bouffons au contraire, le texte sèmblait fait pour la musique ; au lieu de simples couplets, voire de duos ou de chœurs, on avait affaire à une musique continue, à des airs reliés par un récitatif,

qui remplaçait la prose de Le Sage et de Favart. Ce récitatif, fort admiré de Jean-Jacques, était, comme on sait, de deux espèces : *secco* ou *accompagnato*. Le récitatif *secco* consistait en une sorte de déclamation, *quasi parlando*, soutenue par quelques accords ; le récitatif *accompagnato*, ainsi nommé parce que le rôle des instruments y devenait plus considérable, était réservé en général aux passages importants de l'opera seria, mais on le trouve aussi employé dans les intermèdes.

Le récitatif est peut-être la partie de cette musique qui exercera le moins d'action sur les compositeurs français ; il serait fort possible qu'il ait eu quelque influence sur le style de l'opéra ; en tout cas, il disparaît assez vite de l'opéra-comique français, pour faire place au simple parlé qui relie les couplets et les ensembles. On retrouve pourtant plus d'une fois certaines formules rythmiques, comme celle du rôle d'Uberto au début de *la Serva Padrona* :



Pergolèse l'emploie comme un véritable leitmotif et la quinte énergique qui la termine, uti-

lisée par Uberto à plusieurs reprises, reparaît dans les récitatifs de Serpina[1].
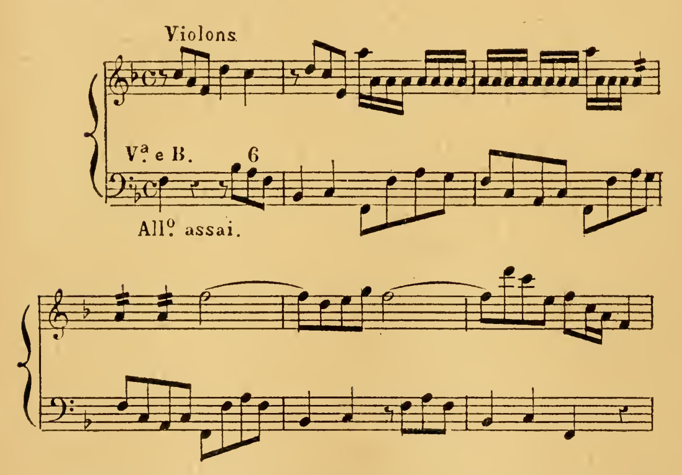
Quant aux airs ou ariettes[2] — comiques ou pathétiques — dont la diversité était infinie, deux qualités en ressortaient avant tout, la finesse psychologique et le sens de la vie. Le *Mercure* admire sans réserves dans ces intermèdes la « profondeur », la « coquetterie » ou le « sentiment » qu'il déclare « admirables ». C'est que la musique des Bouffons est avant tout expressive et qu'elle excelle à rendre les mouvements de l'âme, soit par des pauses, des phrases coupées, des incises qui accentuent une syllabe, soit par d'insensibles modulations qui donnent au style ce caractère chatoyant et cette grande « variété de caractères » qu'admirait si fort Jean-Jacques Rousseau. C'est par là, disait-il, que les Bouffons savent « exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés qui sont le langage des passions impétueuses ».

Plusieurs airs de *la Serva Padrona*, particu-
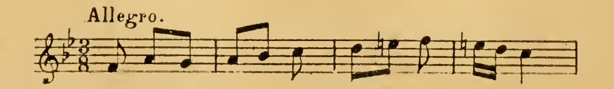
1. Nous insisterons surtout sur la *Serva Padrona*, celui des intermèdes qui a eu le plus d'action en France. On consultera avec fruit l'excellente préface que M. H. Abert a écrite pour sa réduction pour piano et chant, publiée à Munich en 1912. Voir aussi G. Radiciotti : *G.-B. Pergolesi. Vita, opere ed influenza su l'arte* (Rome, 1910, in-8°).

2. Le mot ariette, diminutif du mot aria, employé surtout pour l'opera seria, est celui dont on fait usage en France après 1752 : il désigne toujours les airs originaux par opposition aux vaudevilles.

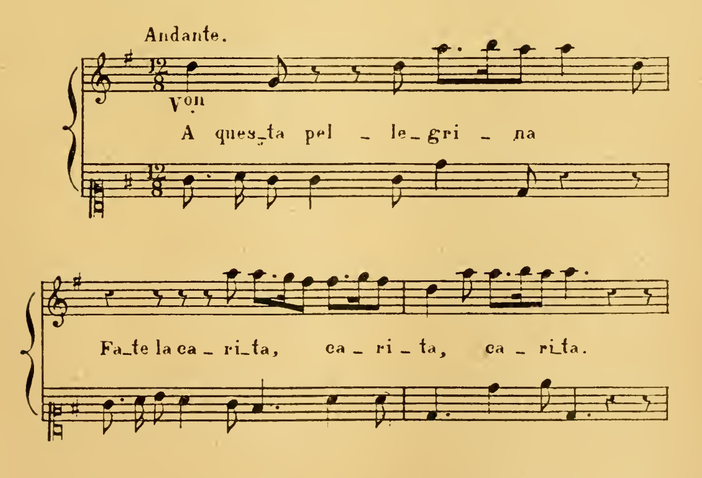
lièrement admirés, sont employés tout de suite comme timbres dans les opéras-comiques français. Voici d'abord la belle ariette *Sempre in contrasti*, avec sa mélodie fluide, entraînante, soutenue par une partie de premier violon dont les batteries et les doubles croches rapides évoquent le grattement des guitares ou des mandolines :



C'est ensuite le bel aria seria du deuxième acte : *A Serpina pensarete*, précédé d'une superbe phrase d'adagio, et dont la seconde partie surtout, d'une allure plus vive et plus coquette, suscitera de nombreuses imitations :
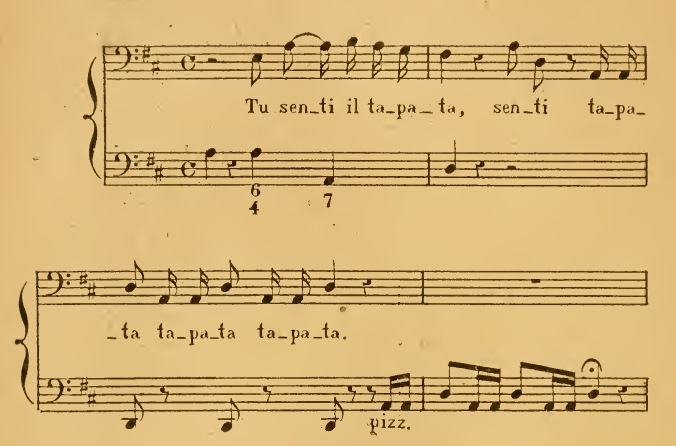


On admirait ensuite chez les Bouffons ces mélodies pittoresques, où s'évoquaient les bruits de la Nature, le mouvement montant et descendant des vagues, ou le chant des oiseaux, ces appels, ces cris, ces imitations qui font surgir à notre imagination la physionomie grouillante des rues napolitaines, bref tout ce qui donnait l'impression d'une vie intense, sans cesse renouvelée, inconnue jusque-là de la musique française. Certains effets purement comiques reparaîtront souvent chez les imitateurs des Bouffons; c'est par exemple la plainte de Serpilla, qui dans *Il Giocatore*, se déguise en pélerine pour obtenir le pardon de son mari :



ou encore, dans *la Serva Padrona*, le passage si amusant où Uberto révèle les battements pres-

sés de son cœur, tandis que les violons et les basses imitent par leur pizzicati le bruit de grêles marteaux :



Il n'était pas enfin jusqu'à la partie instrumentale, la symphonie, qui ne fût capable de frapper et d'inspirer les compositeurs français ; son caractère expressif ne passe pas inaperçu pour les contemporains : Jean-Jacques Rousseau admire à juste titre dans sa fameuse lettre « cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'un ne sont que des développements de l'autre, de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement : cet accompagnement est si bien un avec le chant et si exactement relatif aux paroles qu'il semble souvent

déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire ». D'autres — et de moins bons connaisseurs que Rousseau — remarquent le rôle indépendant de l'orchestre, la façon dont il sait, indépendamment du chant, créer une atmosphère, évoquer un personnage. Boissy écrit dans sa comédie *la Frivolité* : « L'orchestre suffit pour exprimer le chant de l'opéra italien : un accompagnement, un coup d'archet dit plus que deux cents mots frivoles. Par ce moyen les opéras de l'avenir pourront se passer de paroles. »

Tels étaient les principaux enseignements que les musiciens français pouvaient retirer de cette série de représentations. Au reste ce n'est point de musique pure que l'opinion publique fut alors préoccupée, car les années 1752-1754 sont celles que remplit une grande question d'ordre théorique, la Querelle des Bouffons ; on a beaucoup écrit sur ce sujet depuis quelques années et nous n'en donnerons ici qu'une esquisse très rapide. On sait que la rivalité de la musique française et de la musique italienne avait déjà provoqué une vive polémique au début du siècle, après la publication du *Parallèle* de Raguenet, en 1702. La lettre que Grimm écrivit en 1752 sur *Omphale*, opéra de Destouches, raviva une question toujours brûlante et les premiers succès des Bouffons déchaînèrent une guerre violente de pam-

phlets et d'épigrammes. Au dire de Grimm, les affaires du théâtre passèrent avant celles de l'État; toute la ville se partagea en deux camps : d'un côté le Coin du Roi, tenant pour la musique française avec Fréron et d'Alembert, de l'autre le Coin de la Reine, qui défendait la musique italienne par la bouche de Grimm, Diderot, d'Holbach, Jean-Jacques Rousseau. Boissy, très hostile aux Bouffons, résumait la situation en ces mots :

L'amour qu'on a pour eux devient le goût unique;
Tout paroît travesti, tout est lazzis, chansons ;
Comme on outre le jeu, l'on charge la musique
Et tout Paris n'est plus qu'un opéra-comique.

Il y a du reste plusieurs phases dans la lutte ; en 1752, les combattants semblent simplement mesurer leurs forces ; dès les premiers mois de 1753, commencent à paraître brochures et couplets ; vers le 15 novembre de la même année, la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau provoqua, suivant l'expression presque véridique de l'auteur, « un effet incroyable digne de la plume de Tacite » et désormais on ferrailla de plus belle.

Nous ne suivrons pas les polémistes dans leurs manifestations plus ou moins spirituelles pour une excellente raison, dont on ne paraît guère avoir tenu compte : c'est qu'aussitôt la

lutte engagée, personne ne se soucie plus de l'opéra-comique français. Parmi les innombrables brochures publiées de 1752 à 1754, une seule — et de mince intérêt — a eu l'idée de faire allusion au théâtre de la Foire : c'est une *Lettre historique et critique sur la musique française, la musique italienne et les Bouffons*, publiée, comme beaucoup de ces écrits, sans nom d'auteur ni d'imprimeur, sans lieu ni date[1]. L'auteur s'efforce d'établir un parallèle entre les opéras-comiques français et les opéras bouffes italiens, auxquels il est nettement favorable ; tous les « tapata, tipiti » de la *Serva Padrona*, que d'aucuns ne laissent pas de railler, sont beaucoup moins ridicules que les flonflons, les ô gué, ô gué et les insipides refrains de la Foire. Avant de terminer sa lettre, l'auteur se demande avec beaucoup de bon sens pourquoi les opéras italiens portent le nom de Bouffons, qui leur donne un sens fâcheux et inexact, plutôt que celui d'intermèdes ou d'opéras-comiques[2]. La

1. On la trouvera dans l'important recueil de la Bibliothèque Nationale (Réserve Z. Fontanieu 334) qui contient tous les écrits publiés pendant cette période. Le premier catalogue en a été dressé, au XVIIIe siècle même, par Durey de Noinville et Travenol dans le deuxième volume de leur *Histoire du Théâtre de l'Académie Royale de Musique* (2e éd. Paris, 1757).

2. De même Goldoni écrit en 1777 : « Il étoit question alors de faire venir à Paris les acteurs de l'opéra-comique italien, que nous appelons *I Buffi* et qu'on appelle ici *les Bouffons*; ce mot seroit insultant en Italie; il ne l'est pas en France, ce n'est qu'une mauvaise traduction. » (*Mémoires*, III, 206).

chose, dit-il, a son importance, car on sait qu'en France un titre, c'est tout. Voilà une réflexion bien judicieuse !

Ainsi la Querelle des Bouffons était, dans son principe même, entachée de vices de forme irrémédiables : on n'établissait pas de parallèle entre l'opéra-bouffe italien et l'opéra-comique français, mais entre l'opéra bouffe italien et l'opera seria français ; ce que l'on comparait à la *Serva Padrona* ou à la *Zingara*, ce n'était pas le théâtre de Le Sage ou la musique de Mouret, c'était *Armide*, de Lully, ou *Omphale*, de Destouches. Si les Bouffons n'avaient pas fourni en somme un prétexte pour renouveler une rivalité lointaine, toute la discussion eût été hors de propos. Là n'était pas la seule erreur : il y en avait une autre, et fort grave, qui consistait à juger toute la musique italienne sur de simples intermèdes et à conclure à tort du particulier au général ; c'est de quoi plusieurs écrivains se rendirent compte : Morand écrivait en 1754 dans sa *Justification de la musique française* : « Les Français qui ne connaissent de la scène italienne lyrique que ce que leur en ont fait voir ces Bouffons... » Et Jean-Jacques Rousseau disait avec raison : « Il n'est pas plus juste de juger l'opéra italien sur ces farces que de juger notre théâtre français sur l'*Impromptu de campagne* ou

le *Baron de la Crasse*[1]. » Mais qui connaissait en France à cette époque les opéras de Scarlatti ou de Vinci ?

On voit donc que nos philosophes, si prompts à accuser leurs adversaires, péchaient doublement par logique, et qu'en dernière analyse leur illogisme provenait de leur ignorance. L'opéra-comique français n'avait jamais été en cause et la Querelle des Bouffons, épisode d'une lutte théorique, ne correspond à aucune phase de son développement. Il ne faudrait cependant pas négliger les conséquences de ces polémiques : elles aboutirent dans la pratique à opposer très nettement les ariettes aux vaudevilles et provoquèrent quelques années plus tard de nouvelles discussions, auxquelles prirent part non plus des étrangers ou des philosophes, mais des gens de métier comme l'abbé de Voisenon, Collé et Favart.

*
* *

Comment les airs des Bouffons arrivèrent-ils à

1. Il faut remarquer que Rousseau n'avait pas attendu les représentations de l'Opéra pour faire connaissance avec les opéras bouffes. En 1745-1746 il avait entendu à Venise des intermèdes de Galuppi et de Latilla ; il en conserva de vifs souvenirs qui lui revenaient à l'esprit en 1752, lorsqu'il composait le *Devin du Village* à Passy. Il est donc mieux informé que beaucoup de ses contemporains.

se vulgariser rapidement? par les imitations de leurs intermèdes qui apparurent à la fois à l'Opéra-Comique et à la Comédie Italienne. C'est cet intéressant mouvement qu'un historien de l'opéra-bouffon, Contant d'Orville, résume en ces termes contestables, mais pittoresques : « Les Bouffons s'aperçurent qu'il étoit temps de se retirer : ils ne luttèrent point contre leur destinée et repassèrent précipitamment les monts. Mais comme après une calamité publique, lorsque les flammes ont ravagé les bâtiments gothiques d'un quartier, les matériaux échappés à l'incendie sont assemblés pour en construire des maisons dans le goût moderne, ainsi nous, après la perte des chanteurs italiens, nous avons glané, picoré ce que nous avons pris de leur musique et à l'aide de quelques paroles françaises, nous avons élevé un édifice léger, il est vrai, sans consistance..... »

Il faut tenir compte, avant tout, des nombreuses scènes consacrées aux Bouffons dans les revues ou pièces de circonstances ; tout en attaquant fort les Italiens, elles mettaient à profit leurs ariettes et contribuaient par là à les répandre dans le public. Dès le 23 janvier 1753, la Comédie Italienne donne une revue de Boissy dans laquelle l'auteur fait quelques observations assez pénétrantes sur le style musical des inter-

mèdes et leur genre de déclamation [1]. La musique utilise naturellement les airs les plus célèbres du répertoire : l'ariette « La carita, la carita » du *Joueur*, l'ariette « Bella mia, se son tuo sposo », du *Maître de musique*, l'ariette « Vô dir lo basso, basso » de la même pièce. Ce sont là des indications fort intéressantes, puisqu'une revue n'emploie jamais que les airs les plus à la mode, les plus propres à flatter le goût d'un public de compréhension moyenne. Plusieurs autres revues font des allusions directes à l'engouement du jour : c'est par exemple *le Monde Renversé*, d'Anseaume, donné à la Foire Saint-Laurent le 2 avril 1753, ou *la Revue des Théâtres*, de Chevrier, que l'on jouait à la Comédie Italienne le 22 décembre de la même année. La série se termine, le 17 février 1754, par *les Adieux du Goût*, de Patu et Portelance, comédie représentée au Théâtre Français et à laquelle faisait pendant, dix jours plus tard, au Théâtre Italien, *le Retour de Goût*, de Chevrier.

Il est juste de remarquer que l'initiative des parodies d'intermèdes revient à Favart qui, le 6 mars 1753, donnait aux Italiens *Baiocco et Ser-*

1. On peut les comparer à celles de Benedetto Marcello dans le *Théâtre à la Mode* : « Les Bouffons presseront ou ralentiront le mouvement sous prétexte d'être plus plaisants, surtout dans les Duetti ; si parfois ils ne marchent pas d'accord avec les basses, ils souriront avec finesse et se moqueront de l'orchestre. »

pilla, trois actes imités du *Giocatore*, mais d'après la traduction que Dominique et Romagnesi avaient fait jouer en 1729 à ce même théâtre. Favart avait confié le soin d'écrire la musique à Charles Sody, un compositeur que nous aurons l'occasion de retrouver. Le 20 juillet 1754, l'Opéra-Comique représentait *le Chinois poli en France*, qu'Anseaume, souffleur du théâtre et homme de talent, avait parodié du *Cinese* de Selletti. Le succès fut grand, sans comparaison toutefois avec celui que la Comédie Italienne obtint le 14 août avec une excellente traduction de *la Serva Padrona*, due à l'avocat Baurans. Grimm, qui au début s'était montré assez hostile à de pareilles adaptations, ne marchande plus son approbation. « Baurans a entrepris une traduction presque littérale de l'intermède de *la Serva Padrona*, en conservant la musique du sublime Pergolèse. On peut sentir l'extrême difficulté d'une pareille entreprise. Cet intermède est joué à la Comédie Italienne avec le plus grand succès ; tout Paris y court avec une espèce d'enthousiasme. » Rien n'est plus exact : le succès, encore indécis à la première, où *la Serva* était accompagnée d'un ballet et d'une comédie, s'affirma dès les représentations suivantes ; avec la cinquième, la Comédie réalisait le record de la recette : 3019 livres ; on

donna l'intermède soixante fois de suite. Il est juste de reconnaître qu'une partie du triomphe revenait à deux interprètes incomparables : Rochard et Mme Favart.

Le 12 février 1755, la Comédie joua *le Caprice amoureux ou Ninette à la Cour*, arrangé par Favart d'après *Bertoldo in Corte*. La musique ne reproduisait pas le texte original, mais donnait une sélection des airs ; au bout de six représentations, les recettes dépassaient celles de la *Serva Padrona*. Cependant les deux théâtres jetaient leur dévolu sur la *Zingara*, de Rinaldo di Capua ; la traduction de l'Opéra-Comique fut donnée le 14 juillet ; celle de la Comédie Italienne le 28 juillet ; elle était de Favart, et infiniment supérieure. Le 30 mai, Baurans fit jouer une adaptation du *Maître de musique*, où Mme Favart connut encore un succès personnel. Dans les années suivantes la Comédie Italienne donna quatre nouvelles adaptations : le 19 janvier 1756, *la Pipée*, d'après *Il Paratajo* ; le 18 février, *les Chinois*, parodie de Naigeon d'après *Il Cinese* ; le 17 novembre, *le Charlatan*, adapté du *Tracollo*, de Pergolèse et enfin le 8 octobre 1759, *la Femme orgueilleuse*, imitée de la *Donna Superba*.

Toutes ces pièces furent bien accueillies ; l'italianisme avait conquis désormais les suffrages ;

nous pourrions en douter encore, à lire les témoignages souvent partiaux des contemporains, si nous n'avions sous les yeux les recettes de la Comédie Italienne qui nous apportent des preuves objectives, indiscutables. Après les représentations de *la Serva Padrona* et du *Maître de musique*, on peut dire que le public est définitivement gagné et qu'il méprise dorénavant le vaudeville pour ne plus réclamer que des ariettes. Mais tandis que les airs originaux se substituent aux vaudevilles, la forme de l'opéra-comique français va rester ce qu'elle était au temps de Le Sage : une série de scènes en prose parsemées de couplets; les ouvrages de « musique continue » resteront l'infime minorité. Cette forme ne laisse pas de choquer les étrangers qui lui reprochent je ne sais quoi de « monstrueux ». Lorsque Goldoni arrive à Paris au printemps de 1762, il fait, à propos du *Peintre amoureux de son modèle* et de *Sancho Pança*, les réflexions suivantes : « Ce fut pour la première fois que je vis ce mélange singulier de prose et d'ariettes ; je trouvai d'abord que si le drame musical étoit par lui-même un ouvrage imparfait, cette nouveauté le rendoit encore plus monstrueux.

Cependant je fis des réflexions depuis ; je n'étois pas content du récitatif italien, encore

moins de celui des François et puisqu'on doit dans l'Opéra-Comique se passer de règles et de vraisemblance, il faut mieux entendre un dialogue bien récité que souffrir la monotonie d'un récitatif ennuyeux[1]. »

Est-ce à dire que les ariettes s'établirent définitivement dès 1755 et que le vaudeville ne trouva point de défenseurs ? Il s'en faut de beaucoup[2]. Entre 1755 et 1762 nous assistons même à une lutte intéressante entre les conservateurs et le parti avancé : d'un côté ce sont les italianisants de la Querelle des Bouffons, Grimm, Jean-Jacques Rousseau ; de l'autre les héritiers de la tradition gauloise, l'abbé de Voisenon, Favart et Collé. On connaît l'hostilité déclarée de Grimm contre la musique et surtout la langue française qu'il déclare impropre à inspirer un compositeur de génie ; il parlerait, volontiers, comme Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre*, du « dégoûtant assemblage de la musique italienne et de la langue française ». Il ne perd aucune occasion de flétrir les pièces en vaudevilles d'un genre et d'un goût détestable. « Ce genre n'était pas moins odieux aux gens de goût qu'à ceux

1. *Mémoires*, t. III, p. 10.

2. Il ne s'agit ici que d'opinions littéraires : les questions d'ordre pratique et musical trouveront leur place dans un chapitre spécial.

qui comptent l'honnêteté publique pour quelque chose. Si ceux-ci étaient indignés d'y entendre toujours des sottises, des allusions obscènes ou satiriques, de sales équivoques, les autres n'étaient pas moins choqués d'y entendre dialoguer en vaudevilles et en couplets sans aucun accompagnement de musique[1]. »

L'opinion contraire est représentée par les œuvres de Favart, qui s'obstinait à rester fidèle aux comédies à vaudevilles dans ses diverses pièces de circonstances et jusque dans *Annette et Lubin*, en 1762. Il avait d'ailleurs des mots fort justes pour opposer les deux systèmes ; le compositeur Cliquette, personnage d'une de ses Revues, a dans la tête deux contrepoids : « De ce côté, c'est de la musique française, un peu lourde à la vérité ; de l'autre, de la musique italienne, fort légère, mais bien chargée de notes ; cela fait l'équilibre. » La querelle se trouve transportée à la scène avec beaucoup de vie dans *le Procès des Ariettes et des Vaudevilles* (Foire Saint-Laurent, 28 juin 1760), qui n'est autre que *les Couplets en procès*, de Le Sage, accommodés au goût du jour. Favart ne ménage pas ses railleries aux ariettes dont les oreilles sont rebattues depuis quelques années :

1. *Correspondance*, VI, 71 (sept. 1764).

Air : *Et allons donc, jouez violons.*

C'est la troupe des ariettes
Allant par sauts et par courbettes,
Chantant sans cesse A, a, O, o ;
C'est l'éternelle
Ritournelle
Qui vient toujours sans qu'on l'appelle ;
C'est le Duo,
C'est le Trio,
Le Quatuor ou le Quinto
Avec les Piano, les Presto
Echappés de cent concerto,
En un mot toute la séquelle
De cette musique nouvelle
Qu'en France la mode introduit
Pour ne produire que du bruit.

L'auteur nous présente plusieurs ariettes : la première évoque la tempête, les naufrages; la deuxième peint l'ivresse des amants; la troisième, vive et légère, plaît aux jeunes muguets.

« Celle qui se promène avec une queue traînante et les mains dans les poches, parce qu'elle ne sçait qu'en faire... c'est la *Ritournelle*.

Et celui-ci qui porte un chapeau fait en arcade, c'est le *Point d'orgue*.

Cet autre qui se tient là tout seul, c'est le *Monosyllabe*, *Ah*, *ah*, ou bien *Quoi*, *Hein?* C'est lui qui vient au secours du musicien quand il est embarrassé.

Ces deux autres qui tournent le dos, c'est le *Duo contradictoire ! Et oui, et non, et si, et mais, non, non, non, non, si, si, si, si.* »

Plusieurs de ces termes sont empruntés à la musique instrumentale ; mais tout le reste est finement observé. Ces duos contradictoires, dont Boissy admirait déjà en 1753 les plaisants monosyllabes, c'est la forme musicale que les Italiens appelaient les *pezzi concertati*, où les voix se pressent, se heurtent, se poursuivent sans se confondre, de façon à donner une inoubliable impression d'entrain et de vie. La revue de Favart se termine comme autrefois celle de Le Sage : un avocat fait valoir que les vaudevilles étaient en pleine décadence, lorsque les Ariettes arrivèrent à temps pour remettre le spectacle sur pied. Le président condamne les unes et les autres à vivre désormais en bonne intelligence. Cette morale était en somme le principe auquel Favart entendait rester fidèle, mais l'évolution de la comédie-vaudeville vers l'opéra-comique se poursuivait activement depuis 1757, et bientôt Favart allait être obligé de sacrifier ses anciens dieux.

*
* *

Avant de terminer ce chapitre où les Bouffons ont joué le principal rôle, il nous reste à examiner rapidement la situation extérieure de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne jusqu'à la

date importante de 1762. Nous nous contenterons de passer en revue les événements qui se sont déroulés sur ces théâtres, en laissant momentanément de côté l'analyse des œuvres musicales.

Pendant que la grande saison italienne battait son plein à l'Opéra, Jean Monnet tentait de son côté une résurrection de l'opéra-comique dans la belle salle qu'il avait fait construire à la Foire Saint-Laurent. Il y donnait avec succès quelques pièces en vaudevilles, telles que *le Poirier*, de Vadé (7 août). Dès cette époque, on applaudissait chez lui des ballets de musique originale, le *Jardin des Fées* ou les *Batteurs en granges,* de Sody. L'année 1753 fut marquée par le brillant succès d'un opéra-comique de Vadé et Dauvergne, *les Troqueurs*, sur lequel nous insisterons plus loin. Le 9 mars 1754, première d'un opéra-comique avec musique nouvelle : *Bertholde à la ville*, d'Anseaume et du marquis de La Salle. Le genre prenait pied de plus en plus ; une note du *Théâtre* d'Anseaume résume fort bien la situation vers 1756 : « On a vu que les deux pièces précédentes (*Les Amans trompés* et *la Fausse Aventurière*) offroient un grand nombre d'ariettes parodiées d'après une musique italienne. On vouloit essayer si ce genre pouvoit prendre à l'Opéra-Comique. L'accueil qu'il y

reçut donna lieu de l'étendre et c'est ce que fit M. Anseaume dans *le Peintre Amoureux.* » Cette aimable pièce de Duni fut jouée à la Foire Saint-Laurent le 26 juillet 1757. Quelques mois plus tard, au début de l'année 1758, Monnet céda le privilège de l'Opéra-Comique à une association composée de Corby, Moette, Favart, De Hesse et Coste de Champeron. Mais il n'y eut rien de changé à la direction du théâtre : l'opéra-comique, désormais séparé de la comédie à vaudevilles, poursuivait glorieusement sa carrière en 1758 avec *Nina et Lindor*, de Duni, *le Docteur Sangrado*, *le Médecin de l'Amour*, de La Ruette; l'année 1759 vit les débuts de Monsigny, avec ses *Aveux Indiscrets* et de Philidor, avec *Blaise le Savetier.* Ces succès se continuèrent en 1760 et 1761 ; en dehors du mouvement qui entraînait les compositeurs français à la suite des italiens, l'initiative intelligente de Jean Monnet avait joué un grand rôle et il faut rendre justice à l'homme de talent qui sut révéler au public Dauvergne et Duni.

La foule se pressait à l'Opéra-Comique, les directeurs encaissaient de grosses recettes et les gens de goût se félicitaient de cette « révolution ». « Ces succès ont produit deux bons effets, dit Grimm : l'un est de chasser presque entièrement de l'Opéra-Comique le vaudeville, autre-

fois si cher à la nation et également contraire aux goûts et aux mœurs, le second, de nous dégoûter de plus en plus de la lourde monotonie de l'opéra français. » Mais la médaille avait son revers : Favart écrivait le 8 novembre 1761 : « L'Opéra-Comique a eu un succès si brillant à la foire dernière qu'il a réveillé la jalousie des autres spectacles. »

C'est la Comédie Italienne surtout qui voyait d'un mauvais œil la situation florissante de ce théâtre. L'Académie Royale de Musique paraissait se contenter des revenus très honorables que lui procurait son bail avec l'Opéra-Comique ; le contrat de 1761 lui assurait 20.000 livres pour les trois premières années et 22.000 pour les trois suivantes. Il en allait autrement pour la Comédie Italienne qui n'avait point connu depuis quelques années de succès comparables à ceux des Foires. Les opéras-comiques qu'elle s'était décidée à représenter après ses parodies d'intermèdes italiens n'avaient pas donné les recettes prévues et le chiffre des dettes allait croissant. On note pendant toute cette période un seul gros succès, celui de la charmante pièce de Favart : *Soliman II ou les Trois Sultanes*, donnée le 9 avril 1761, avec une série d'intéressantes ariettes dues à Gibert. Mme Favart, dans le rôle spirituel de Roxelane,

y fit une de ses créations les plus accomplies.

Bref, à partir de 1760, une campagne se dessina en faveur de la suppression de l'Opéra-Comique et de sa réunion à la Comédie Italienne. Nous avons publié ailleurs les documents qui nous montrent l'état des esprits, et les chiffres qui nous révèlent la situation financière ; nous nous contenterons de les rappeler brièvement. En apparence, les adversaires de la Foire parlaient au nom de la moralité et du bon goût : d'après eux l'Opéra-Comique était une scène « triviale et grossière », qui ne servait qu'à « corrompre le talent de plusieurs auteurs qui l'auroient utilement employé à d'autres théâtres ». Faibles arguments pour des gens avertis ; en réalité, depuis les succès du *Maréchal* et de *On ne s'avise jamais de tout*, le public désertait la rue Mauconseil, et certains mémoires, plus enclins à la franchise, avouaient dès 1761 que la fusion désirée était le seul moyen qui pût mettre la Comédie « en état de payer ses dettes ». Les premiers gentilshommes de la Chambre se laissèrent persuader facilement. Le 3 février 1762, on donna, avec les deux troupes réunies, *Le Waux-hall*, ballet, *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, opéras-comiques.

La période héroïque est désormais passée ; le nouveau genre a conquis droit de cité à

Paris; nous pouvons abandonner l'histoire du théâtre pour nous consacrer à celle des œuvres musicales et y chercher la lente infiltration de la mélodie italienne.
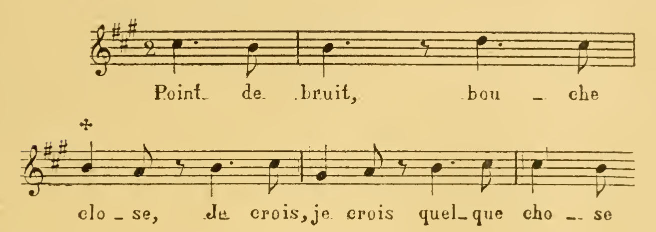
Le fait même que les Bouffons donnèrent leurs représentations à l'Opéra fut sans doute capital pour l'évolution du genre; les deux théâtres pouvaient ainsi conserver leur activité musicale particulière et profiter, chacun à leur façon, des intermèdes. Tandis que la Comédie Italienne s'efforce de les vulgariser par des traductions ou des adaptations, l'Opéra-Comique se met résolument à l'œuvre et arrive bon premier. Mais il est juste de reconnaître le zèle et l'intelligence que, des deux côtés, auteurs et acteurs ont déployés pour obtenir le résultat définitif.

IV

LES PREMIERS MAITRES DE L'OPÉRA-COMIQUE. — GLUCK, LA RUETTE ET DUNI

A partir de la première représentation de *la Serva Padrona*, le 1er août 1752, nous voyons apparaître à la Foire des pièces à ariettes ou musique originale, dans lesquelles se lit nettement l'influence du style italien. La première en date paraît être *le Rossignol*, opéra-comique en un acte de L'Attaignant, joué à la Foire Saint-Laurent le 15 septembre 1752 et repris avec succès à la Foire Saint-Germain le 3 février 1753; l'avertissement des auteurs nous indique qu'il s'agit « d'un conte assujetti aux lois du théâtre ». Le sujet, qui offre quelque analogie avec celui de *la Rose*, de Piron, est uniquement grivois, émaillé d'équivoques et de sous-entendus, mais traité avec un esprit incontestable. Quelques ariettes valent d'être remarquées : c'est d'abord l'invocation au Rossignol, dont la ligne mélo-

dique se déroule avec une aimable souplesse : « Toy dont le ramage tendre — Fait le charme de ces bois... » C'est ensuite l'air « Point de bruit » dont le succès fut tel qu'on le trouve employé comme timbre dans un grand nombre d'opéras-comiques :



Ces silences, ces petites phrases expressives rappelaient de fort près le genre des intermèdes donnés à l'Opéra. Leur style musical connaissait ainsi trois genres de vulgarisation : tantôt les pièces étaient traduites littéralement, comme le fit Baurans pour *la Serva Padrona*, tantôt elles étaient simplement adaptées, ainsi qu'en usa Favart, qui gardait les grandes lignes de l'affabulation ; tantôt enfin elles fournissaient aux compositeurs français des timbres ou de simples thèmes d'imitation ; c'est le cas pour les opéras-comiques que nous étudions ici.

Le 18 octobre 1752, avait lieu à Fontainebleau la première du *Devin du Village*, de J.-J. Rousseau, en qui on a prétendu voir parfois un émule des Pergolèse et des Ciampi. Il faut s'entendre

sur ce point : le *Devin* ne put être inspiré par les spectacles de l'Opéra, puisque Rousseau en avait terminé la composition avant le 1er août 1752, ainsi qu'il appert de sa correspondance[1]. Mais l'influence de l'opéra bouffe italien est indéniable et pour plusieurs raisons : la première, c'est que Rousseau avait conservé le plus vif souvenir des pièces qu'il avait vues à Venise ; il évoquait encore leur charme au printemps de 1752, pendant le séjour qu'il faisait à Passy chez son vieil ami Mussard, qui partageait ses goûts ; c'est après avoir fredonné avec lui quelque air de Pergolèse ou de Latilla qu'il se mettait à « barbouiller » les ariettes du *Devin* sous la tonnelle des Nouvelles Eaux. En second lieu, le *Devin* appartient nettement au genre des intermèdes : c'est un ouvrage très court, écrit pour trois personnages et fait de « musique suivie » ; la prose est remplacée par des récitatifs qui relient les couplets et les ensembles. Par conséquent, de près ou de loin, J.-J. Rousseau a subi l'influence des compositeurs italiens ; lui-même d'ailleurs revendiquait l'honneur d'être leur disciple. Ces prétentions pouvaient-elles se justifier dans la pratique ? cela est contestable ; sans doute les récitatifs étaient allégés et les airs plus

1. Nous renvoyons pour le *Devin* aux pages de M. Julien Tiersot dans son *J.-J. Rousseau* (Alcan, 1912).

simples que dans l'opéra français, mais l'ensemble était bien loin de la spontanéité mélodique et du caractère expressif des intermezzi. Les contemporains ne s'y trompèrent point et la critique raillait « ces accompagnements qui font tous leurs efforts pour être ultramontains ». On a beaucoup parlé au hasard du *Devin* à propos du centenaire de Rousseau ; il est aussi injuste de le dénigrer que d'en faire un chef-d'œuvre. Sans doute l'ensemble est grêle, fade et on ne peut nier que l'ouverture ne soit de la plus rare insignifiance ; mais l'œuvre a d'autres mérites : certains airs appartiennent au meilleur style, à la fois naïf et galant, du XVIIIe siècle ; c'est le cas de l'ariette : « Si des galants de la ville — J'eusse écouté les discours ». D'autres se rattachent nettement à des thèmes populaires et c'est un refrain charmant que le chœur final : « Allons danser sous les ormeaux... »

Enfin le *Devin du Village* est, comme on l'a fort bien dit, « un parfait et complet modèle d'opéra-comique ». J.-J. Rousseau a eu le mérite de revêtir la paysannerie au théâtre d'une forme strictement musicale et par là de se révéler comme un précurseur. C'est à J.-J. Rousseau, plutôt qu'à Favart, que se rattachent des œuvres comme *Rose et Colas* ou *La Rosière de Salency*.

Est-il besoin d'ajouter que dès le 1er mars 1753,

date de sa reprise à l'Opéra, le *Devin du Village* jouit d'une grande notoriété qu'il dut moins à ses mérites personnels qu'à l'éclatante renommée de son auteur ? Louis XV lui-même se plaisait à fredonner « de la voix la plus fausse du royaume » l'ariette célèbre « J'ai perdu mon serviteur — J'ai perdu tout mon bonheur ». D'autres airs, comme « Dans ma cabane obscure », seront pendant de longues années utilisés par les librettistes.

Les deux premiers opéras-comiques nettement imités des Bouffons sont *le Jaloux corrigé*, de Blavet et *les Troqueurs*, de Dauvergne[1]. Michel Blavet, né à Besançon en 1700, était flûtiste, et l'un des plus célèbres du siècle. Musicien du prince de Carignan, puis du comte de Clermont, il faisait partie de l'orchestre de l'Opéra depuis 1740 et mourut à Paris le 28 octobre 1768 ; *le Jaloux corrigé*, joué chez le comte de Clermont le 18 novembre 1752, est le seul ouvrage qu'il ait donné dans le genre de l'opéra-comique. Le texte de Collé mettait en scène un mari jaloux, que sa femme réussit à corriger par une série de mystifications dignes du théâtre italien. La partition de Blavet mêlait aux airs originaux de

1. M. L. de La Laurencie a donné dans l'*Année Musicale* de 1912 une pénétrante étude de ces deux pièces et nous ne saurions mieux faire que d'en reprendre ici les conclusions essentielles.

nombreuses ariettes empruntées au répertoire des Bouffons, dont trois morceaux de *la Serva Padrona*, cinq du *Giocatore*, trois du *Maestro di Musica*, et un des *Viaggiatori*. Blavet avait composé spécialement une ouverture pour quatuor et bassons, un récitatif du type *secco*, un divertissement qui groupe quelques airs de danse (passe-pied, musette, tambourin, pas de deux) et enfin — suivant l'immuable tradition de la Foire — le vaudeville final.

Dans *les Troqueurs* de Dauvergne, que le *Mercure de France* qualifie de « premier intermède dans le goût purement italien », la part de la musique nouvelle était bien plus considérable[1]. Dans une page très vivante de ses *Mémoires*, Jean Monnet expose les conditions dans lesquelles Dauvergne fut amené à écrire *les Troqueurs*. Encouragé par le succès des Bouffons, l'astucieux directeur eut l'idée de faire composer par un Français des intermèdes dans le goût italien. Il chargea Vadé, qui travaillait pour l'Opéra-Comique depuis le 8 mars 1752, de tirer une pièce d'un conte de La Fontaine, et Dauvergne, de la mettre en musique. Puis il répandit dans le monde et fit répandre « qu'il avait

1. Dauvergne, né à Moulins en 1713, entra dans l'orchestre de l'Opéra en 1744. Il en devint directeur en 1769 et se retira seulement en 1790 pour mourir dans l'obscurité.

envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le français ». La pièce fut mise en répétitions et fort applaudie le 30 juillet 1753. Alors Monnet dévoila sa supercherie qui provoqua grand scandale au camp des Bouffonistes ; mais la pièce n'en poursuivit pas moins une brillante carrière.

Le sujet développé par Vadé était fort simple : deux prétendus croient bien faire en échangeant leurs fiancées ; celles-ci acceptent le troc, mais en profitent pour berner les amoureux ; quand ils ont imploré leur pardon respectif, tout rentre dans l'ordre. La partition de cet « intermède », qualifié aussi d'« opéra bouffon », n'utilisait que deux vaudevilles ; elle débute par une ouverture à trois parties analogue à une Sinfonia italienne ; l'imitation des Bouffons se marque dans les duos et les quatuors qui suivent, où Blavet fait usage des interjections, des monosyllabes et des incises du style italien. Ces ariettes sont reliées par un récitatif, tantôt *secco*, tantôt *accompagnato*[1]. Plusieurs fois le compositeur, à l'instar de Pergolèse ou de Leo, obtient des effets pittoresques fort heureux. La pièce se termine par un divertissement où se retrouve nettement la

1. Et non par des scènes en prose, comme le croient Fétis et M. Pougin dans son *Monsigny*. La différence est capitale.

tradition française (marche, allegro, tambourin, menuet, contredanse).

L'Opéra prit ombrage du succès des *Troqueurs*, mais en réalité il n'avait rien à redouter ; c'est à la comédie-vaudeville que la pièce de Dauvergne va porter un coup décisif. Toutefois l'Opéra jugea sage de prendre des dispositions contre un genre trop voisin du sien. Le bail de 1766, fait à la Comédie Italienne, contenait la clause suivante : « Lesdits sieurs Comédiens ne pourront point représenter de pièces en un ou plusieurs actes qui forment des ouvrages de *musique suivie*, tels que les *Troqueurs* et autres de pareille nature. » Cet article se retrouve dans tous les baux suivants ; il interdisait le récitatif à l'opéra-comique et le fixait dans sa forme consacrée.

Quel que fût le succès des *Troqueurs*, Jean Monnet ne renouvela sa tentative que le 9 mars 1754, en donnant *Bertholde à la ville*, dont le marquis de La Salle avait écrit les ariettes sur un livret d'Anseaume [1]. La pièce avait été inspirée par le *Bertoldo in Corte* joué à l'Opéra ; elle ne semble pas avoir rencontré grand succès, car la musique en était assez faible ; on y goûta

1. Le marquis de La Salle d'Offémont a encore donné en 1762 l'*Amant Corsaire*, opéra-comique et a écrit le livret des *Pêcheurs* de Gossec en 1766.
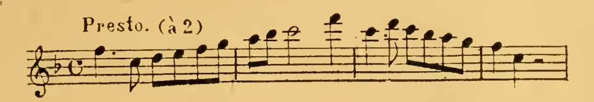
pourtant l'aimable ariette d'une ingénue : « Tel un petit oiseau—Folâtre sous l'ormeau.. »[1]

Entre 1755 et 1760 nous voyons plusieurs compositeurs de talent faire leurs débuts dans le genre de l'opéra-comique : les premiers sont La Borde et Gaviniès. Le 2 mars 1758, La Borde fit jouer à la Foire Saint-Germain son *Gilles garçon peintre z'amoureux-t-et rival* « parade et parodie du *Peintre amoureux de son modèle* »[2]. Poinsinet en avait fourni le texte où paraissaient les personnages de la Comédie Italienne; le vieux peintre Cassandre et Gilles, son garçon, sont tous deux amoureux d'Isabelle; bien entendu, après quelques mystifications, Gilles finit par l'emporter et par épouser son amante. Il s'agit là d'une simple parade où le jargon et les lazzi apportaient sans doute un piment spécial; mais la musique de La Borde est fort remarquable par sa bouffonnerie et son entrain. Entremêlées de vaudevilles connus, les ariettes y utilisent presque constamment des thèmes popu-
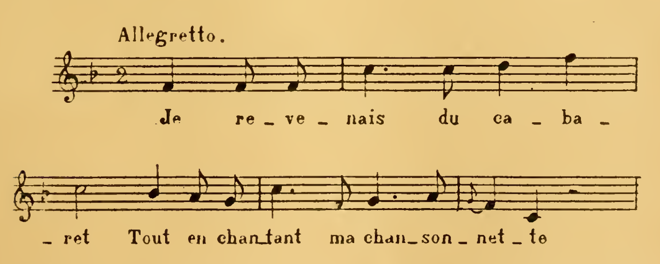
1. Il faudrait encore citer parmi les ouvrages qui mêlent aux vaudevilles d'importants airs originaux : *La coupe enchantée*, de Rochon de la Valette, donnée à la Foire Saint-Laurent le 19 juillet 1753 et les *Fêtes des environs de Paris*, parodie des *Fêtes grecques et romaines*, du 4 juillet 1753.

2. J.-B. de La Borde, né le 5 septembre 1734, est l'auteur de plusieurs opéras-comiques : les *Amours de Gonesse* (1765), la *Meunière de Gentilly* (1768), la *Cinquantaine* (1771), le *Chat perdu* (1780). Ses ouvrages les plus célèbres sont l'important *Essai sur la musique*, publié en 1780 et le *Choix de chansons* (1781).

laires, ce qui ne saurait étonner, si l'on se rappelle le goût que La Borde avait pour les chansons. L'ouverture offre un réel intérêt, parce que le compositeur y emploie des clarinettes, instrument qui jusque-là paraît avoir été inconnu à la Foire ; dès les premières mesures, les clarinettes introduisent un motif alerte et pimpant :
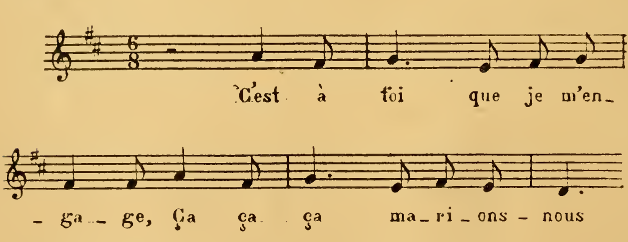


De nombreux airs seraient à citer ; c'est d'abord celui qui marque l'entrée de Gilles, lequel va nous narrer les circonstances dans lesquelles il tomba amoureux :



Voici Colombine, dont la figure est connue de tout le quartier. — « Suivez-moi dans la rue. Vous entendez crier : *Chit*, *chit*, *chit*, *chit*. » Notons d'ailleurs que ces monosyllabes imitent de très près les fameux *zit*, *zit* de Serpina dans la *Serva Padrona*.

La Borde sait aussi à propos parodier le style de l'opéra, soit dans l'air d'Isabelle : « Vlà que j'tombe en fayence, je perds la couleur », soit surtout dans l'amusant récitatif de Gilles : « Fatal z'amour, cruel vainqueur... » Le rôle de Cassandre n'est pas moins plaisant ; les déclarations de sa voix chevrotante sont du dernier comique ; mais un de ses airs connut une extraordinaire fortune, c'est celui où il célèbre les charmes de son métier sur un mode de complainte : « Est-il de talent plus beau — Que celui de la peinture ? » La pièce se termine par un quatuor dont nous reproduisons le thème entraînant :



Dans une intéressante préface, Poinsinet nous raconte que sa parade tomba le premier jour et que La Borde, « assuré du mérite réel de sa composition, imagina de faire parodier toutes les Ariettes ». La tâche fut confiée à Anseaume dont la nouvelle pièce ramena l'attention sur celle de Poinsinet. Voilà un incident qui nous renseigne d'une façon typique sur la façon dont

on usait de ces parodies vers 1760. « On se ressouvint alors du pauvre *Gilles*, on voulut le revoir, il reparut et la parade eut cent trente représentations. Elle fut exécutée dans les meilleures maisons de Paris et dans toutes nos provinces. » *Gilles* fut même repris à la Comédie Italienne en 1767 et toujours avec succès.
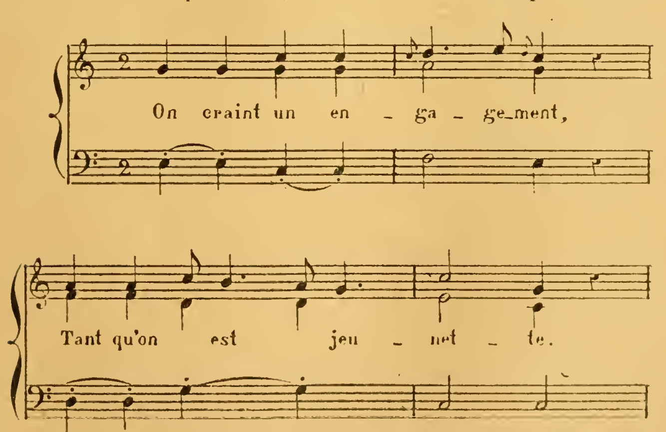
Nous avons insisté quelque peu sur cette pièce qui, par sa verve de bon aloi, nous paraît marquer une date dans l'histoire de l'opéra bouffe. Si la musique se rapproche des intermèdes italiens par la forme de son récitatif, par certains détails de son style vocal, il est d'autres qualités, dans la coupe des airs, dans les intentions même, qui la relient directement au théâtre de la Foire. Au reste La Borde ne manquait pas d'habileté dans le style sentimental, dont il ne pouvait guère faire usage en 1758; il suffit pour s'en convaincre de lire dans ses *Amours de Gonesse*, opéra bouffon, les duos entre Colin et Justine.

Gaviniès, un des plus célèbres violonistes du xviiie siècle, fit ses débuts à la Comédie Italienne le 6 novembre 1760 avec *le Prétendu*, opéra-comique dont le livret était de Riccoboni. Le titre d' « intermède » qu'on lit sur la partition indique bien l'extrême confusion des termes dont on se servait pour désigner le nouveau genre, puisque de tous, c'est celui-là qui convient le moins à

une pièce en trois actes où s'agitent de nombreux personnages. Valère est amoureux d'Elmire que son père veut marier à un nigaud de province; Elmire change d'habits avec sa suivante Martine dont le prétendu ne tarde pas à s'éprendre sérieusement, de sorte qu'il n'y a plus d'obstacle au mariage qui couronnera la flamme de Valère. Ce sujet, comme l'on voit, ne manquait pas d'intérêt et rentrait bien dans la tradition classique, tant italienne que française.

Contant d'Orville, dans son *Opéra bouffon*, s'extasie sur le talent de Gaviniès, dont *le Prétendu* était le second œuvre : « C'est à la musique seule qu'on doit attribuer le succès de cette pièce. On voit par ce coup d'essai de M. Gaviniès qu'il s'est donné le tems de débuter en maître. Ses Ritournelles sont de la première force. Ses trio, ses quatuor sont sçavans, le goût et la variété brillent dans ses airs qui sont agréables et bien travaillés. » Sans aller jusqu'à traiter l'harmonie de Gaviniès de « sublime », il faut reconnaître que sa musique, très expressive, offre de réelles qualités. L'ouverture, à trois parties, renferme une belle phrase d'andante en *fa* mineur; des parties de violon fort développées soutiennent au premier acte le duo d'Elmire et de Valère. Mais la principale nouveauté — et c'est ce qui nous importe ici — con-

sistait dans l'emploi des *romances*, un genre qui ne tardera pas à faire fureur dans l'opéra-comique et dans toute la musique vocale. Sous ce rapport, Gaviniès me paraît bien être un précurseur; le troisième acte du *Prétendu* renferme deux romances : la première est écrite à 3/8 sur ces vers : « Semblable à la tourterelle — Prise au piège sans appui. » La seconde est la célèbre « Romance de Gaviniès » qui fit verser au XVIII[e] siècle plus d'une larme d'attendrissement et sur laquelle coururent même de dramatiques légendes. Elle est amenée dans la pièce d'une façon fort heureuse : Martine attend le prétendu qui s'est épris d'elle et qui veut l'enlever le soir même; tandis que la nuit envahit peu à peu la scène, elle chante la romance et s'endort en prononçant les dernières paroles :



Il y aurait encore d'autres passages à citer, par exemple à la fin du premier acte, un menuet chanté et dansé du plus heureux effet, mais enfin la Romance seule a longtemps sauvé de l'oubli le nom de Gaviniès.

*
* *

Si La Ruette est encore connu aujourd'hui comme chanteur d'opéra-comique, il est tout à fait oublié comme compositeur[1]. Il serait pourtant injuste de ne pas le ranger, à côté de Blaise ou de Duni, parmi les créateurs du genre des pièces à ariettes. La Ruette semble avoir fait ses débuts avec *le Boulevard*, opéra-comique-ballet donné à la Foire Saint-Laurent le 24 août 1753 ; on apprécia les ariettes qu'il avait écrites, en particulier celle qui commence par ces mots : « Auprès d'une aimable fille — Jouir d'un heureux loisir... » Il mêla ensuite quelques airs aux vaudevilles du *Diable à Quatre*, de Sedaine (août 1756), de *la Fausse Aventurière*, deux actes d'Anseaume donnés à la Foire Saint-Laurent le 22 mars 1758; mais ses partitions originales commencent avec *l'Heureux Déguisement*, de Marcouville

1. La Ruette était né à Toulouse en 1731 ; il figure dans le personnel de l'Opéra-Comique de 1752 à 1779. Sa femme, qui connut de grands succès d'actrice, se retira en 1777.

(7 août 1758), suivi le 22 septembre 1758 du *Médecin de l'Amour*, d'Anseaume. Dans cette dernière pièce, il s'agissait essentiellement d'un père et d'un fils qui aiment la même femme. Le rôle de la musique, assez médiocre dans les premières partitions de La Ruette, y devenait plus important ; on pourrait y noter d'intéressantes parties de violons.

L'Ivrogne corrigé, du même Anseaume, représenté à la Foire Saint-Laurent le 23 juillet 1759, marquait nettement les progrès de La Ruette comme compositeur, encore que cette pièce mêle copieusement les vaudevilles aux ariettes.

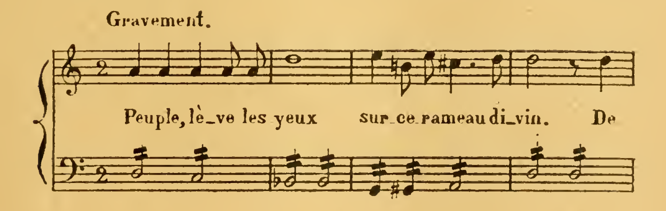
Nous mentionnerons simplement *le Dépit généreux* de 1761, pour arriver aux deux pièces de La Ruette où s'affirme le plus son talent : *Cendrillon*, opéra-comique en un acte, d'Anseaume, représenté à la Foire Saint-Germain le 20 février 1759 et repris à la Comédie Italienne le 14 juillet 1762 — et *le Guy de Chesne*, de M. de Jonquières, donné aux Italiens le 26 janvier 1763.
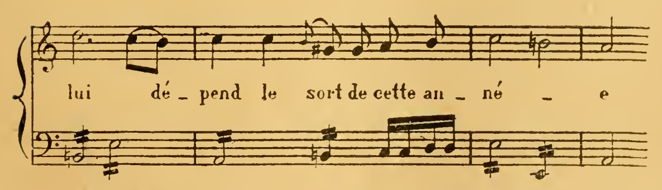
Cendrillon mettait en scène le conte de Perrault d'une façon assez heureuse. Au début, Cendrillon, tristement assise au coin du feu, évoque dans une ariette touchante les heureux moments qu'elle a passés au bal, en compagnie d'un galant cavalier.

Des ariettes empruntées à Duni s'intercalent dans les récitatifs de La Ruette. Suivent quelques scènes entre Cendrillon et ses sœurs, où l'on remarque un trio dialogué plein de verve et qui n'est pas sans rappeler parfois le style des intermèdes italiens. Apparition d'Azor, le prince charmant, qui se fait reconnaître de Cendrillon ; dans un air « grave » et d'assez noble allure, celle-ci déclare à Azor qu'elle ne l'aime « que pour lui-même » et « que l'éclat de la grandeur suprême n'ajoute rien à son ardeur ».

Le Gui de chêne, dont la partition est ornée d'un beau frontispice de Lancret, gravé par Ch.-N. Cochin, nous transporte dans la Gaule antique. C'est le dernier jour de décembre ; on prépare la fête d'*A Guy l'an neuf* et tous les bergers brûlent de chercher la plante sacrée que les druides doivent couper le soir en grande cérémonie ; la plus belle des bergères appartiendra à qui découvrira le gui le premier. Le prix de la beauté est décerné à Tyamie, amante de Zéli ; craignant d'être séparés, les amants se désolent ; heureusement les dieux veillent sur eux ; Zéli trouve le gui et peut épouser sa bergère. Ce sujet est à noter : c'est la première fois que le moyen âge fait son apparition dans l'opéra-comique français, qui lui devra plus d'un succès par la suite. Comme il faut un rôle co-

mique dans ce livret sérieux, l'auteur introduit une vieille bergère coquette, Macé, dont le nom seul est significatif, et qui poursuit le jeune Zéli de ses encombrantes assiduités. Si on laisse de côté les ariettes et les duos où Zéli et Tyamie se dépeignent leur amour, les parties les plus nouvelles sont les scènes V et suivantes, où nous voyons apparaître le cortège solennel des Druides ; marche religieuse, puis fanfares de trompettes. Dans un bel air en *ré* majeur, le grand prêtre invite les bergers à chercher le gui sacré. A la fin de la pièce, la harangue qu'il adresse au peuple assemblé revêt une majesté incontestable :





La nouveauté de cet acte, dont la bouffonnerie était tout à fait écartée, semble avoir frappé vivement le public. D'Origny, dont le jugement

est précieux, écrit : « Il semble que ce sujet devoit être plutôt l'objet d'un ballet pastoral que d'un opéra-comique ; mais la manière agréable dont il est traité, l'excellent ton qui règne dans l'ouvrage, les traits fins qu'on y rencontre et les beautés de la musique l'ont fait recevoir avec distinction. »

Si l'on essaye de caractériser le style de La Ruette, on remarque avant tout que ce compositeur doit très peu aux maîtres italiens et qu'il évoque rarement les intermèdes de 1753 ; sa musique sérieuse est infiniment supérieure à sa musique bouffe : si on étudie par exemple l'*Ivrogne corrigé*, on le sent plus à l'aise dans l'oraison funèbre de Mathurin que dans les airs gais qui la précèdent. La Ruette est un conservateur, qui garde une secrète prédilection pour les grands airs d'opéra et c'est un des rares compositeurs d'opéras-comiques que le caractère de son style vocal rapproche nettement de Rameau.

*
* *

Comme La Ruette, BLAISE fut mêlé pendant de longues années à la vie intime de l'Opéra-Comique et de la Comédie Italienne[1]. Il est

1. Benoit-Joseph Blaise était sans doute le fils de Blaise, basson,

probable qu'il débuta par quelques ariettes mêlées à des pièces en vaudevilles. En tout cas, nous n'avons guère l'occasion de citer son nom avant la pièce célèbre de Favart et Mme Favart : *Annette et Lubin*, donnée à la Comédie Italienne le 15 février 1762, quelques jours après la fusion des deux théâtres[1]. Le sujet était emprunté à un conte célèbre de Marmontel : Annette et Lubin voient leurs amours contrariées par la jalousie d'un bailli qui s'est épris d'Annette ; heureusement le seigneur du village arrive à point pour faciliter l'union des amoureux. On sait tout le charme, parfois un peu équivoque, que Favart avait su verser dans cette pastorale et le succès prodigieux dont jouirent ces scènes, artificielles sans doute, mais sentimentales et délicieuses. Favart écrivait après la première que « le chant simple et naturel des vaudevilles, soutenu des grâces de l'accompagnement, semblait ramener le public à l'ancien goût de l'opéra-comique ; les ariettes ne paroissent presque rien en comparaison ». Si l'auteur se déclarait fort satisfait de ce « succès fol », où il avait mis « trop d'esprit », il devait essuyer les violentes attaques de Grimm :

attaché à la Comédie Italienne avant 1697. L'auteur d'*Annette et Lubin* était également symphoniste pour le basson et compositeur de la Comédie aux appointements de 66 l. par mois. Il mourut en 1772 (Cf. d'Origny, II, 82).

1. Édition pour piano et chant chez Legouix, 1911.

« C'est un des plus détestables crimes contre le goût et contre le bon sens que de parodier par des paroles quelconques un air qui a été fait originairement sur quatre beaux vers de Metastasio et il est cruel qu'on puisse faire de ces horreurs à Paris avec succès. »
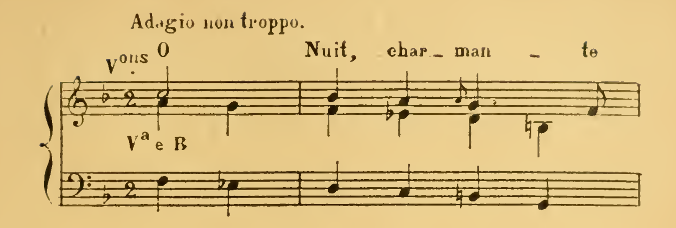
Puisqu'*Annette et Lubin* représente une des dernières créations du « genre faux », il est intéressant d'analyser rapidement la partition ; les vaudevilles, évidemment fort nombreux, étaient puisés aux sources les plus diverses ; on y trouvait d'abord des airs populaires (« Tout de fil en aiguille », « Dodo, l'enfant dormira tantôt », « La petite poste de Paris », etc...) — un air d'opera seria : « Prigioniera abbandonata », emprunté à l'*Adriano in Siria*, de Pergolèse (1734) — enfin des airs détachés de quelques œuvres contemporaines : « Que ne suis-je la fougère », de Sody ; « On craint un engagement », romance de Gaviniès ; « Dans ma cabane obscure », du *Devin du Village*. Ces timbres étaient choisis avec le goût le plus parfait et fort bien accommodés aux paroles. La partition de Blaise offre deux mérites essentiels : d'abord l'unité d'inspiration entre le texte et la musique ; par ses phrases élégantes et souples, le compositeur avait su trouver, pour exprimer la tendresse, des effets analogues à ceux des jolis vers de Favart — en-
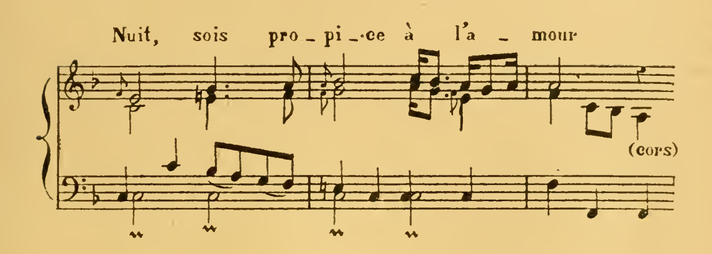
suite l'unité d'inspiration entre les airs anciens et les airs nouveaux ; d'un bout à l'autre, on peut lire la partition sans trouver une ariette qui semble déplacée ; on constate même une étroite parenté entre certaines phrases des couplets : « Il vous dit qu'il vous aime — Oui, Monsieur le Bailli » sur le timbre « Une faveur Lisette », et l'ariette de Lubin, si fraîche et si naïve dans son rythme balancé : « Le cœur de mon Annette — Et le mien ne font qu'un ». Ajoutons que Blaise, suivant un procédé qui fera fortune dans l'opéra-comique, recherchait les effets pittoresques. Dans l'air de Lubin « Ma chère Annette n'arrive pas », il évoquait en petites phrases à l'italienne le bruit du zéphir, des branches, des ruisseaux, ou dans un air du Bailli, le fracas du tonnerre et le souffle des vents. Pour toutes ces raisons, *Annette et Lubin* reste un modèle accompli de la paysannerie, dont J.-J. Rousseau avait créé le type ; encore que l'inspiration n'en soit pas très haute, ni la portée considérable, il faut regarder cette pièce comme un chef-d'œuvre de goût.

Quelques années plus tard, nous retrouvons Favart et Blaise en collaboration dans *Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés*, un acte donné au Théâtre Italien le 14 août 1765. Dorlis aime Isabelle, fille de Gertrude, et Gertrude a quel-

ques bontés pour Dupré, oncle de Dorlis. Troublée dans un rendez-vous par sa fille, Gertrude la fait croire à la présence d'esprits « comme ceux dont parle le livre du comte de Gabalis ». Dorlis en profite, se fait passer pour un sylphe, obtient les aveux d'Isabelle et l'acte se termine par un double mariage.

Il ne nous est guère possible d'insister sur cette partition autant qu'elle le mériterait. On y trouve les mêmes qualités que dans *Annette et Lubin*, le même talent pour peindre la pudeur et les troubles d'une ingénue « qu'un secret ennui dévore ». La musique de Blaise n'était pas entièrement originale ; il utilisait une naïve ariette allemande, à laquelle il avait soin d'ajouter de sa main le passage obligé en mineur, un minuetto grazioso et deux airs de Gluck. Il faut citer pourtant une page d'une réelle poésie qui semblait apporter une note nouvelle dans l'opéra-comique français. La scène se passe dans un jardin « agréable » qui, au début de la pièce, est plongé dans l'obscurité ; Dorlis, enveloppé dans son manteau, entre, une lanterne à la main et, sous les fenêtres de la bien-aimée, chante cette jolie sérénade, soutenue seulement par le quatuor et quelques appels de cor, pendant que les flûtes et les hautbois gardent le silence :





N'est-il point piquant de rencontrer dès 1765 cette situation romanesque, qu'après *Don Juan* tous les maîtres de l'opéra-comique devaient exploiter avec bonheur

*
* *

Le plus simple souci chronologique nous invite à présent à réserver une place à un homme de génie dont on ne s'attendait peut-être pas à voir le nom en cette affaire : GLUCK en personne[1]. Gluck, le musicien émouvant d'*Orphée* et d'*Iphigénie*, rangé parmi les fondateurs de

1. Le rôle de Gluck dans l'opéra-comique a été parfaitement esquissé par M. Julien Tiersot dans son *Gluck* (Librairie Alcan, 1910) pp. 34-41. M. Tiersot ayant donné une analyse des *Pèlerins de la Mecque*, nous ne reviendrons pas ici sur cette pièce.
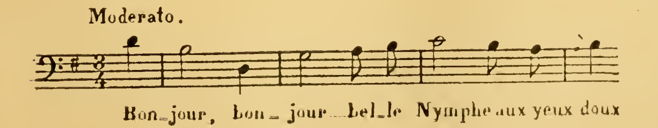
l'opéra-comique en France, il y a là, semble-t-il, un paradoxe déconcertant. Et pourtant rien n'est plus exact, au double point de vue de l'histoire et de la musique ; il y a même mieux : c'est dans le style d'opérette le plus bouffon, le plus moderne d'accent que Gluck se révèle comme un véritable précurseur.

On sait que le comte Durazzo, intendant général des théâtres de Vienne, entretenait une correspondance active avec Favart et se faisait envoyer les pièces du Théâtre de la Foire. C'est ainsi que Gluck fut chargé par Durazzo de remanier ou de remettre en musique différentes pièces du répertoire. Il se contenta à plusieurs reprises d'ajouter des airs nouveaux, et mit la main aux *Amours Champêtres*, de Favart (1751), au *Chinois poli en France*, d'Anseaume (1754), au *Diable à Quatre*, de Sedaine (1756). Mais, dès 1758, c'est-à-dire à une époque où ni Monsigny, ni Philidor ne s'étaient encore révélés, nous le voyons composer sur des livrets français une musique entièrement originale. Son *Isle de Merlin* fut donnée à Schönbrunn le 3 octobre 1758 : c'était une vieille pièce de Le Sage qui avait été jouée à la Foire en 1718, sous le titre du *Monde Renversé*, avec des airs de Gilliers[1]. Anseaume
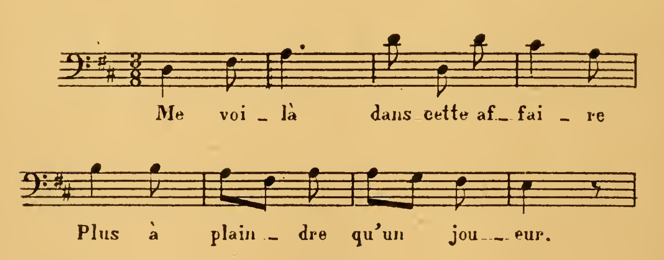
1. Sur l'*Ile de Merlin*, cf. J. Tiersot : *Soixante ans de la vie de Gluck*, dans *Le Ménestrel*, 1908.

l'avait remise en vaudevilles pour la Foire Saint-Laurent le 2 avril 1753. « Cette pièce est épisodique, dit le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort... C'est particulièrement l'opposé de ce que nous voyons pratiquer en France. Les Petits Maîtres y sont philosophes, les Philosophes, petits maîtres ; les Procureurs, les Notaires, les Commissaires, scrupuleux ; les filles bien élevées y disent ce qu'elles pensent ; tous les hommes pensent et agissent bien. Scapin et Pierrot qui arrivent de Paris, occupent la scène depuis le commencement et c'est à eux que s'adressent tous les Discours des habitants du *Monde Renversé.* »

L'ouverture, écrite pour quatuor, deux hautbois, deux flûtes et deux cors dépeint une mer agitée, couverte de débris de naufrage ; les contre-temps des hautbois et des flûtes scandent les batteries des violons. Cette tempête, dans ses deux motifs principaux, est la forme primitive de l'ouverture célèbre d'*Iphigénie en Tauride*, ce qui lui donne tout de suite une singulière envergure. Apparition d'Argentine et Diamantine que saluent Pierrot et Scapin ; un quatuor s'engage sur un rythme de valse lente :



Après une plaisante déclaration de Scapin, on échange des promesses de mariage. Entrée de divers personnages épisodiques : un philosophe, qui chante en s'accompagnant d'une guitare, la Candeur, qui arrive sur un air de polka déjà signalé : « L'avocat, le procureur — Du bien d'autrui font le leur. » Comme les fiancés des deux belles viennent chercher querelle à Pierrot et à Scapin, on décide qu'un notaire règlera leur sort à coups de dés. Dans un spirituel récitatif, celui-ci donne lecture du projet de contrat, signé Prudhomme. La fortune ne favorise pas les deux compères et Scapin de se lamenter sur un air de valse d'une frappante modernité :
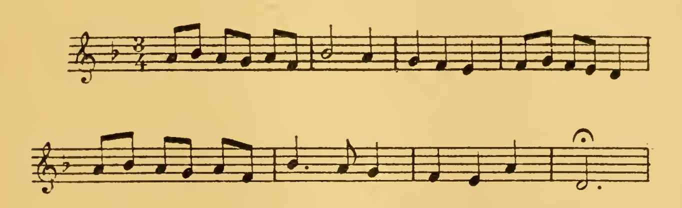


On ne peut s'empêcher d'évoquer à travers ces mesures l'air célèbre d'Offenbach : « Au mont Ida trois déesses... »

Heureusement l'enchanteur Merlin arrive à propos pour tout arranger, bénir le mariage et transformer les nouveaux venus en hommes vertueux. Sur le texte, d'ailleurs très vivant,
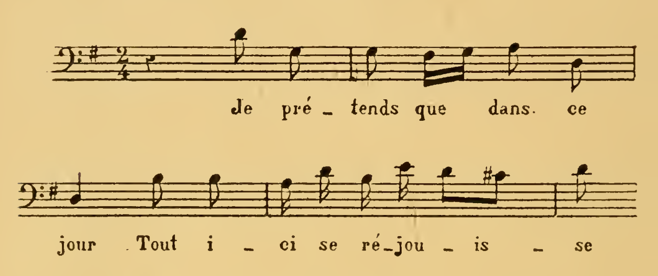
d'Anseaume, Gluck avait su écrire une musique pimpante, gaie, remplie d'effets bouffons. On n'avait rien vu de pareil à la Foire, sauf peut-être le *Gilles* de La Borde en 1757.

La Fausse Esclave, jouée à Vienne en 1758 était calquée sur *la Fausse Aventurière*, d'Anseaume et Marcouville (1756). Le nombre des vaudevilles français y était fort grand, mais Gluck y avait introduit des airs charmants comme celui-ci, qui offre le type classique de l'allemande, avec ses huit mesures réglementaires :



Le 3 octobre 1759, ce fut le tour de *l'Arbre enchanté*, d'après *le Poirier*, de Vadé (1752). Pierrot est amoureux de Claudine, recherchée en mariage par son tuteur Thomas ; Pierrot, juché dans un poirier, reproche à Thomas d'embrasser Claudine, et comme il s'en défend, Pierrot lui propose de changer les rôles, après quoi Thomas n'a pas de peine à se faire une conviction. Les amoureux s'enfuient et le seigneur du village promet de les marier. Sur ce vieux fabliau, Gluck a écrit le plus bouffon sans doute

de tous ses opéras-comiques, où éclate à chaque instant une gaieté vraiment populaire. A plusieurs reprises les airs de Thomas utilisent des rythmes entraînants de polka :



L'Ivrogne corrigé, joué à Vienne en 1760, avait été tiré par Anseaume d'un conte de La Fontaine. La partition montrait les mêmes qualités de verve que les précédentes : rien de plus gravement comique que le chœur funèbre en l'honneur de l'ivrogne Mathurin qui, transporté à la cave, se croit entouré des démons de l'enfer. Notons qu'une ariette de Mathurine est accompagnée du quatuor renforcé de deux cors anglais.

Les deux derniers opéras-comiques de Gluck offrent des qualités un peu différentes : il semble que le ton s'y élève et que le compositeur cherche à peindre l'émotion ou la tendresse, avec des accents où nous retrouvons déjà la marque de son génie. Le *Cadi dupé*, de Lemonnier et Monsigny, avait été joué à la Foire Saint-

Germain le 4 février 1761 ; Gluck le remit en musique la même année. La pièce, tirée des *Mille et Une Nuits*, décrivait les mystifications que Zelmire et Noureddin font subir à un cadi dont ils veulent tirer vengeance. Il est peu de morceaux qui ne soient à citer : c'est l'invocation de Zelmire à l'Amour, le duo entre Zelmire et Noureddin, dont le passage en mineur renferme des accents d'une délicate émotion. C'est surtout le duo entre Zelmire et le cadi, où la jeune femme montre la coquetterie la plus aguichante : « Qu'en dites-vous, Monseigneur ? Suis-je laide à faire peur ? » Gluck y déploie une fantaisie admirable et ses phrases tantôt se balancent d'une façon provocante dans l'allegro à deux temps, tantôt s'étirent langoureusement dans l'andante à trois temps, qui le suit.

On se rappelle que *les Pèlerins de la Mecque* avaient paru à la Foire Saint-Laurent en 1726 avec des airs de L'Abbé ; le comédien Dancourt en avait rajeuni le texte et la musique de Gluck eut les honneurs de la scène à Vienne en janvier 1764. La partition, dans son extrême variété, semblait résumer toutes ses devancières, passant avec aisance des airs bouffons : « Me mettre en caca, me mettre en pipi, en capilotade » aux cantilènes du meilleur style : « Je chérirai jusqu'au trépas — L'objet céleste qui m'engage. »

Ainsi les opéras-comiques de Gluck se font remarquer surtout par leur grande diversité de tons : toujours guidé par un goût délicat et mesuré, le maître y utilise de joyeux refrains en forme de vaudevilles, des airs populaires comme ces polkas, ces valses, ces airs tziganes, qu'il avait sans doute appréciés en Bohême ; enfin ses passages de tendresse et d'émotion ne sont pas indignes des chefs-d'œuvre qui n'ont cessé de nous émouvoir.

Une objection pourtant surgit d'elle-même : quelle influence l'opéra-comique de Gluck a-t-il exercé sur la scène française, puisqu'il ne paraît point qu'on y ait représenté ses charmantes partitions, en dehors du *Poirier* et de *Cythère assiégée* ? Eh bien, avouons-le, Gluck est un isolé ; le mouvement qu'il dessine dans l'opéra-comique est parallèle à celui de la Comédie Italienne, rien de plus. Ces œuvres sont d'inspiration française, écrite sur des livrets et même des timbres français : ce titre seul leur vaudrait une place dans cette histoire, n'était le génie de leur auteur qui y a versé des trésors de grâce et d'esprit, avant même que les compositeurs français eussent produit des œuvres remarquables. Avec ou sans disciples, Gluck reste un des maîtres de l'opérette moderne et c'est peut-être parce qu'il était inimitable dans

les grandes choses qu'on n'a pas cherché non plus à le suivre dans les petites.

* * *

A la première génération des maîtres de l'opéra-comique appartient le napolitain Duni, dont les débuts à la Foire eurent lieu en 1757. Né à Matera le 9 février 1709, Duni, qui avait fait un premier séjour à Paris en 1743, devint en 1748 maître de chapelle de l'infant Philippe, duc de Parme et de Guastalla. Goldoni, qui habitait à Parme en mars 1756, nous donne dans ses Mémoires d'intéressants détails sur ses relations avec Duni « homme qui, indépendamment de son talent, avait beaucoup d'esprit et beaucoup de littérature ». Il lui confia à cette époque le livret de sa *Buona Figliuola*.

Ce fut à la demande de Monnet que Duni arriva à Paris au printemps de 1757 et donna le 26 juillet *Le Peintre amoureux de son modèle*, sur un texte d'Anseaume. La partition renferme un intéressant avertissement de Duni : « Tandis qu'à Paris un auteur s'efforçoit de prouver que la langue qu'on y parle n'étoit pas faite pour être mise en musique, moy italien vivant à Parme, je ne mettois en chant que des paroles françaises. Je suis venu icy rendre hommage à la Langue

qui m'a fourni de la Mélodie, du Sentiment et des Images. L'auteur aussi François auroit dû aller en Italie et ne faire chanter que des Paroles italiennes ; il a fait le Devin du Village, il n'y a jamais eu d'inconséquence aussi aimable ; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions. » Ce culte de la langue française que Duni exprime d'une façon naïve, c'est en somme le principe essentiel de son art, et Grimm, si difficile sur ce point, lui rendait hommage dès 1761 : « Un des moindres mérites de M. Duni, c'est que, quoique étranger et parlant fort mal le français, il ne lui arrive jamais de violer dans sa musique la prosodie française, que tous nos musiciens du pays, depuis le grand Rameau jusqu'au petit Boismortier, ont si impitoyablement estropiée dans leurs ouvrages. »

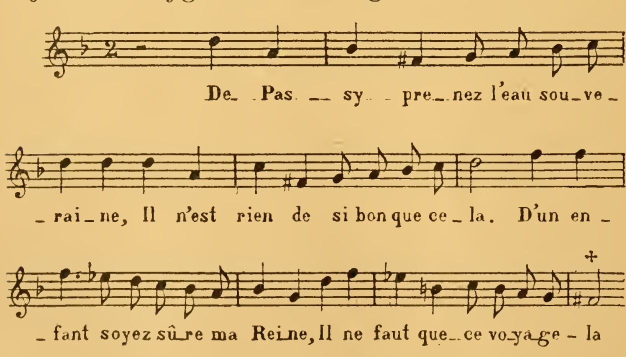
Le sujet du *Peintre amoureux* ne manquait pas d'originalité : Zerbin, élève du peintre Alberti, est amoureux de Laurette ; celle-ci se présente comme modèle et pendant qu'elle pose, Alberti s'éprend vivement d'elle. Heureusement la servante Jacinte protège les amours des jeunes gens et détourne son maître du mariage. Alberti consent à l'union de Zerbin et de Laurette.

Dès les premières scènes, l'air de Jacinte. « Quand j'étois jeunette, fillette » revêt un tour

alerte qui sera toujours caractéristique du talent de Duni; de même la déclaration d'Alberti révèle le souci de l'effet pittoresque, de l'harmonie imitative; les airs de sentiment (déclaration de Zerbin, duo de Zerbin et Laurette au deuxième acte) me paraissent beaucoup plus médiocres. Dans l'ensemble la musique accuse un caractère nettement italien : voyez par exemple l'ariette très fignolée de Laurette au début du premier acte. Pourtant Duni n'avait pas oublié qu'il écrivait pour la Foire: sa partition admet encore plusieurs vaudevilles et se termine par le vaudeville obligé. En somme, livret et musique formaient un parfait modèle d'opéra-comique et la critique avait raison d'enregistrer un grand succès. Par sa date surtout, la pièce avait une importance capitale : La Ruette n'avait alors donné que des essais sans importance; Monsigny et Philidor ne viendront que quelques années plus tard; seul Gluck, avec son *Ile de Merlin*, avait déjà produit un chef-d'œuvre d'esprit, mais qui restait probablement inconnu à Paris; voilà pourquoi on ne saurait trop accorder d'attention à la première pièce de Duni.

Le 13 février 1758, la Foire Saint-Germain représenta *Le Docteur Sangrado*, d'Anseaume, dont La Ruette et Duni avaient écrit la musique. Il s'agissait d'un amusant épisode tiré

de *Gil Blas;* le docteur traite tous ses malades par l'eau et ses clients chantent en chœur qu'ils trouvent la santé « sur le bord d'un ruisseau ». Sans doute la pièce est mince et le rôle de la musique peu considérable ; pourtant Anseaume avait traité son acte à la manière d'une revue et fait plus d'une allusion aux médecins du temps ; la musique spirituelle de Duni le secondait parfaitement dans cette tâche ; par ses petites phrases saccadées, sautillantes, le compositeur décrivait à merveille le vieux médecin sentencieux, avec sa « perruque touffue » et son « bec de corbin à la main ». Détachons simplement de la partition cette ariette qui célèbre les merveilleuses vertus des Nouvelles Eaux de Passy, séjour de l'hygiène et de la galanterie :



Nous passerons rapidement sur les œuvres suivantes de Duni, dont la production fut considérable, pour arriver à ses opéras-comiques

les plus importants. Il donna deux pièces en 1758 : *La Fille mal gardée*, de Favart et L'Attaignant, le 4 mars ; et le 9 septembre, *Nina et Lindor ou les Caprices du cœur*. Le 24 septembre 1759, ce fut *la Veuve Indécise*, de Vadé et Anseaume.

A partir de 1761, Duni devint directeur de la musique à la Comédie Italienne, aux appointements annuels de mille livres.

Le 20 décembre 1760, avait lieu aux Italiens la première de *L'Isle des Fous*, parodie de l'*Arcifanfano* de Goldoni, deux actes d'Anseaume. *L'Ile des fous* ne laisse pas de nous déconcerter aujourd'hui ; elle appartient au genre des « pièces à tiroirs ». Fanfolin, gouverneur de l'île, gémit sur les ennuis de sa charge ; arrive pour le distraire toute la bande des fous, dont chacun va décrire ses passions et ses goûts dans une scène épisodique. Plusieurs ariettes, restées justement célèbres, font honneur au talent de Duni : c'est d'abord l'air du fou Sordide : « Je suis un pauvre misérable — Rongé de peine et de souci ». La tonalité de ré mineur, la marche pesante et comme accablée des notes égales, tout contribue à lui donner une grande vérité d'expression. C'est ensuite l'ariette du fou Prodigue, infiniment spirituelle : « Sçavez-vous pourquoi l'argent — Est de forme ronde ? — C'est afin que par le monde

— Il roule plus aisément. » Duni imagine, sur le mot « ronde » plusieurs fois répété, une série de phrases en doubles croches qui sont du plus heureux effet. Les principales idées exprimées dans l'ariette — l'eau est faite pour couler, l'hirondelle pour voler, l'argent pour rouler — lui sont prétextes à diverses recherches de style descriptif. L'apparition des folles donne lieu à plusieurs airs gracieux ; l'acte se termine par une scène amusante où l'on voit les fous jouer au colin-maillard.

Il faut signaler au second acte une ariette dans laquelle Sordide compare la femme à la mer ; de là une série d'effets pittoresques où les batteries des violons et les vocalises du chant s'en donnent à plaisir.

Le 6 mai 1761, la Comédie Italienne joua la *Cantatrice Italienne* dont le succès fut en partie assuré par les débuts de Mlle Piccinelli, une des meilleures actrices du temps. Le 24 septembre 1761, le même théâtre représenta *Mazet*, comédie en deux actes d'Anseaume, dont Duni avait écrit la musique. Mazet est amoureux de Thérèse, nièce de Mme Gertrude ; pour se rapprocher d'elle, il prendra la place du jardinier Nuto et se fera passer pour muet. Le faux jardinier ne tarde pas à plaire à Mme Gertrude qui prétend l'épouser ; il est obligé de dévoiler

sa ruse et, pardonné, obtient Thérèse en mariage.

La musique de *Mazet* ne semble pas marquer un progrès ; peut-être faut-il s'en prendre au sujet, dont les ariettes accentuaient encore la fadeur et la mièvrerie. Seule une ariette « De l'hymen que doit-on croire? » nous paraît d'un tour plus ferme, et nous nous demandons jusqu'à quel point ces éternelles histoires de fleurs et de petits oiseaux « si gentils, si jolis », pouvaient plaire aux spectateurs de la Comédie Italienne.

Passons sur les deux échecs que connut ensuite Duni : *La Plaideuse ou le Procès*, de Favart (19 mai 1762), *La Nouvelle Italie,* de Jean Galli de Bibiena (23 juin 1762), qui appartenait au genre des pasticcios, et arrivons, à la date du 1er janvier 1763, au *Milicien*, un acte d'Anseaume, où se distinguèrent d'habiles acteurs comme Clairval, Caillot et La Ruette. Le barbon Lucas est amoureux de Colette, laquelle aime Dorville, officier ; pour se débarrasser de Lucas, le militaire La Branche lui fait signer un engagement et « l'anspessade » vient enrôler le malheureux, qui préfère marcher plutôt que de payer 10 000 livres pour se libérer. Jaloux de suivre Colette, Lucas, placé en sentinelle, abandonne son poste, va être passé par les armes et ne s'en tire qu'en
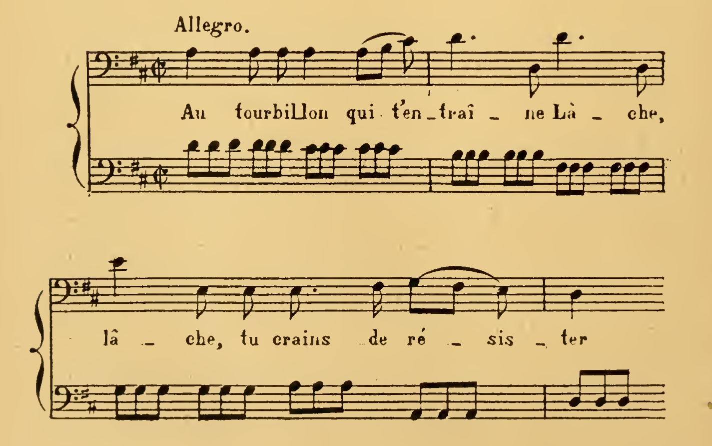
consentant au mariage de Colette et de Dorville. Cette pièce militaire fournissait au compositeur un sujet fait à souhait; avec le rôle de La Branche, Anseaume créait un type fort scénique de vieux soldat facétieux, bourru et bienfaisant; Duni sait l'accentuer par des airs pleins de rondeur : « Rarement un militaire — En amour manque son coup ». Dans un amusant duo, La Branche fait faire l'exercice à Lucas; chacun de ses commandements est marqué par une gamme de violons en triples croches. Le rôle de Lucas renferme lui-même plusieurs passages où Duni pouvait affirmer son goût pour la musique descriptive : voici Lucas, plein d'ardeur au début de sa carrière, qui célèbre la vie des camps dans une ariette pittoresque; mais bientôt, placé en sentinelle, il exprime sa peur par des syllabes tremblotantes que les violons accompagnent uniformément en petites notes piquées.

Le 21 juillet 1763, Duni obtint un gros succès avec *Les deux Chasseurs et la Laitière*, d'Anseaume. C'était un livret simple et spirituel, où les déclarations que les chasseurs Colas et Guillot font à la laitière Perrette alternent avec les scènes où les deux compères s'enfuient devant un ours, dont ils prétendaient avoir la peau. Grimm, tout en avouant que le style de Duni commençait à vieillir, reconnaissait que la mu-

sique était « charmante d'un bout à l'autre ». Et c'est là en effet une des meilleures partitions du maître, dès l'ouverture, dont le motif principal évoque sotto voce un air de chasse. Les rôles des deux chasseurs renferment d'excellentes pages : « Je suis percé jusqu'aux os », « Le briquet frappe la pierre ». Mais le morceau le plus expressif est sans doute l'air où Perrette déplore la chute de son pot au lait; il est précédé d'un beau solo de hautbois et la phrase plaintive « elle a cassé son pot au lait » y revient comme un leitmotif.

Il faut s'arrêter plus longtemps sur *L'École de la Jeunesse ou le Barnevelt françois*, d'Anseaume et Duni (24 janvier 1765), parce que cette pièce marque avec *Tom Jones* l'avènement d'un style nouveau, dramatique et larmoyant, qui s'inspire souvent des littératures étrangères. L'*École de la Jeunesse* était adaptée du *Marchand de Londres ou l'Histoire de Georges Barnwell*, de Lillo (1731, traduction de Clément, 1748). Le principal personnage est un jeune libertin, Cléon, qui ne pense qu'à jouer et se battre ; la scène capitale se trouve au troisième acte : Cléon force le secrétaire de son oncle et découvre un testament qui le favorise, d'où ses remords et sa conversion. Le deuxième acte ne renferme guère que des scènes épisodiques.
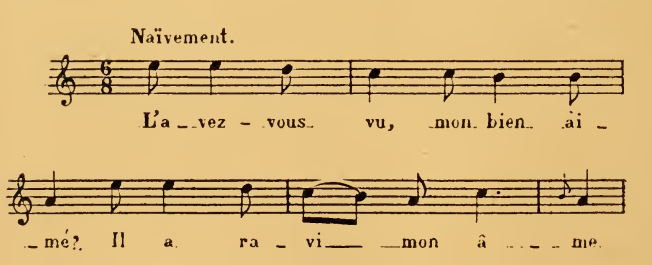
Grimm reconnaissait dans la musique de Duni quelques « morceaux négligés » mais beaucoup d'autres « d'une grande beauté ». Après avoir tenté le genre bouffon, disait-il, Duni essaye le genre de la comédie « noble et intéressante » ; il lui reste encore un pas à faire, « c'est de créer en France la musique tragique dont, Dieu merci, nous n'avons aucune idée ». On distinguait fort bien en effet une évolution du style de Duni dans un sens plus dramatique ; beaucoup d'ariettes appartenaient encore au genre aimable qu'il avait pratiqué jusque-là (« Cher objet de ma tendresse » ; « Laissons gronder la sagesse »), mais plusieurs étaient d'un tour plus vigoureux ; tel est l'air où Oronte reproche à son neveu Cléon toute sa perfidie :



Malheureusement ce devait être dans le style dramatique la seule tentative de Duni ; ses cinq dernières pièces rappellent le début de sa carrière. Le 26 octobre 1765, on donna devant le roi à Fontainebleau la première de *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux Dames*, quatre actes en vers de Favart, dont le style pseudo-archaïque est plein de saveur. Le chevalier Robert dérobe un baiser à la bergère Marton qui va se plaindre à la reine Berthe ; assigné devant la cour d'Amour, Robert devra répondre à la question suivante : dire ce qui plaît aux dames. Il est fort embarrassé, lorsqu'une petite vieille lui propose de lui indiquer la réponse, en échange d'une promesse de mariage. Robert triomphe devant le tribunal et la vieille l'emmène dans sa cabane ; au moment où il s'apprête à regret à tenir sa parole, la vieille se transforme en une fée, la fée Urgèle, qui lui apparaît sous les traits de Marton.

Ce mélange d'archaïsme et de grivoiserie avait bien inspiré Duni ; Grimm rend hommage à sa musique pleine « de finesse, de charme, de grâce et de vérité ». Une recherche de style expressif et un certain souci de couleur locale, telles sont les deux qualités qu'offre la *Fée Urgèle*. Dans une ariette au rythme heurté, pittoresque, l'écuyer La Hire expose les ennuis de la vie du

chevalier errant; au second acte, il raconte comment il a donné la chasse au cheval de son maître ; et Duni exprime fort bien le galop par des groupes de doubles croches aux violons et aux basses, soutenus par les hautbois et les cors. Au second et au troisième acte, les divertissements jouent un rôle important : l'arrivée de la reine est marquée par plusieurs « annonces », puis de « galantes villageoises » dansent une ronde et des tambourins : ces danses sont interrompues par une romance un peu archaïque qui connut vite la célébrité et fut employée comme timbre dans des pièces à vaudevilles :



Somme toute, une partition intéressante, pleine de talent, où l'on apprécie un souci des effets d'orchestration, auquel Duni ne nous avait point habitués jusqu'ici.

Le 24 juillet 1766, Duni donna *La Clochette*, opéra-comique d'Anseaume bien inférieur à ceux que nous venons d'étudier. On ne peut que sous-

crire au jugement de Grimm : « La musique en est jolie, quoique d'un goût un peu vieux et d'un style un peu faible. Notre bon papa Duni n'est plus jeune ; les idées commencent à lui manquer et il ne travaille plus que de pratique. » *Les Moissonneurs* (27 janvier 1768), *les Sabots* (26 octobre 1768) et *Thémire* (26 novembre 1770) prêtent aux mêmes remarques[1]. Grimm conseillait avec raison à son ami de se reposer et de céder la carrière à Philidor et à Grétry.

On voit que Duni reste un musicien de second plan ; ses talents sans éclat ne lui ont jamais permis d'arriver au premier ; c'est un compositeur d'inspiration courte et de moyens médiocres[2]. « Ce n'est pas qu'il ne soit toujours vrai, spirituel et même fin, disait Grimm, mais le coloris manque partout ; cela est faible et gris. » On ne saurait parler plus justement. L'oubli dans lequel est tombé Duni provient un peu du genre d'opéras-comiques qu'il a pratiqué : ce qu'il aimait, ce sont les paysanneries, les fausses ingénues, les bergers galants, les jardiniers

1. Il faut pourtant signaler dans *les Sabots* le duo de la cueillette des cerises, une des scènes les plus délicatement voluptueuses de tout l'opéra-comique, et qui semble avoir inspiré à Baudouin un tableau célèbre.

2. Duni s'était proposé le noble but de concilier la musique italienne et le goût français : il savait bien qu'on lui reprocherait certaines habitudes, certaines manières d'écrire qu'il appelait dans sa langue « la température du climat italien ». Cf. son intéressante lettre publiée dans le *Mercure de France*, août 1761, p. 178.

grivois, les moutons et les oiseaux, tout cet attirail de peintre et de littérateur qui nous paraît aujourd'hui souvent insupportable et toujours démodé. On crut un moment qu'il allait s'orienter vers le genre dramatique, mais son incursion sur ce domaine est bien courte ; il laissait à d'autres, Monsigny, Philidor et Grétry, le soin d'y cueillir des lauriers encore verts. Pourtant si sévère que soit notre jugement à son égard, n'oublions pas le rôle important qu'il a joué vers 1757 dans la constitution d'un genre auquel ses talents ne lui permirent point d'insuffler une vitalité suffisante.

V

MONSIGNY

Goldoni écrivait en 1764 dans une page consacrée à l'opéra-comique de Monsigny, *le Roi et le Fermier* : « Si j'avois eu des dispositions pour composer des opéras-comiques en françois, ce Musicien auroit été un de ceux à qui je me serois adressé. » Ce jugement venant d'un Italien, homme de métier et connaisseur, est particulièrement suggestif; pouvons-nous trouver dans les œuvres de Monsigny des qualités qui justifient un pareil éloge [1] ?

Monsigny avait fait ses débuts à la Foire Saint-Germain, le 7 février 1759, avec *les Aveux indiscrets*, un petit acte tiré d'un conte de La Fon-

1. M. A. Pougin a consacré un important ouvrage à *Monsigny et son temps* (1908). Pierre-Alexandre Monsigny, né le 17 octobre 1729 à Fauquembergues, vint à Paris en 1749. Il était en 1774 « maitre d'hôtel du duc d'Orléans ». Pensionnaire de la Comédie en 1798, inspecteur du Conservatoire en 1800, il vécut dans l'isolement jusqu'à sa mort, survenue à Paris le 14 janvier 1817.

taine, dont La Ribardière avait écrit le texte. Colin et Toinette, jeunes mariés, trop prompts à se conter leurs péchés de jeunesse, en conçoivent quelque ressentiment. Claudine, mère de Toinette, révèle à sa fille qu'elle a commis aussi des peccadilles ; son mari l'entend et, rendu furieux, se coalise avec son gendre ; un bailli philosophe arrive à temps pour réconcilier tout le monde. Simple marivaudage qui portait le titre d'intermède et le sous-titre d'opéra bouffon. Le premier seul était significatif ; *les Aveux Indiscrets*, à l'imitation de *la Serva Padrona*, ne renferment pas de scènes dialoguées, mais seulement des ariettes et des ensembles, reliés par des récitatifs. Par ce caractère, par le style fleuri de ses ariettes, Monsigny se révélait comme un émule de Pergolèse ; son œuvre se rattachait pourtant au théâtre de la Foire par la coupe plus carrée de certains airs (« Un officier »), par le divertissement et le vaudeville qui terminent la pièce. Comme *le Jaloux corrigé*, *les Aveux Indiscrets* appartiennent à un art de transition. La reprise de cet opéra-comique au Théâtre des Arts, en 1913, a provoqué plus d'un article dithyrambique ; ces éloges nous paraissent tout à fait hors de propos ; sauf peut-être dans le ballet rustique, le style de Monsigny reste mou, impersonnel, sans accents ; l'auteur du *Déserteur* n'est
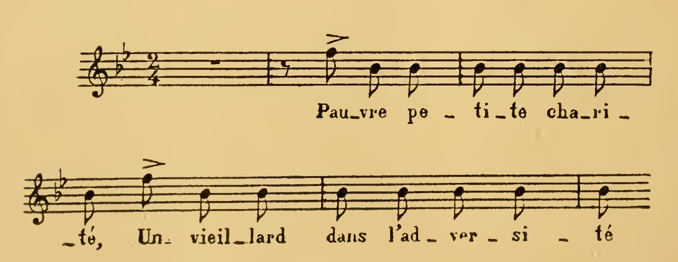
pas de ceux qui se révèlent tout entiers dans une œuvre de jeunesse.

Le Maître en Droit, donné à la Foire Saint-Germais le 13 février 1760, annonçait déjà plus de talent ; le livret de Lemonnier met en scène les amours de deux jeunes gens contrariés par un fâcheux tuteur. La partition de Monsigny mêlait encore quelques vaudevilles à la musique originale ; mais déjà la romance de Lise « Tout me dit que Lindor est charmant », soutenue par un solo de hautbois, accompagnée par les pizzicati du second violon, annonçait ce style sentimental et charmant dont Monsigny avait le secret. Elle eut son heure de célébrité et Beaumarchais, comme l'on sait, en faisait encore usage dans *le Barbier de Séville*.

Le 4 février 1761, ce fut le tour du *Cadi dupé*, opéra bouffon en un acte que nous avons déjà mentionné à propos de l'œuvre comique de Gluck. La partition de Monsigny — qui admet encore quelques airs parodiés — ne souffre pas la comparaison avec la musique tour à tour spirituelle et tendre du maître viennois. Elle fut pourtant appréciée : on y goûta certains airs pleins de verve comique (« Plaignez mon état ») ; on y apprécie encore, comme dans Gluck, l'invocation de Zelmire à l'Amour et surtout le début du duo entre Zelmire et Noureddin, où la mélo-
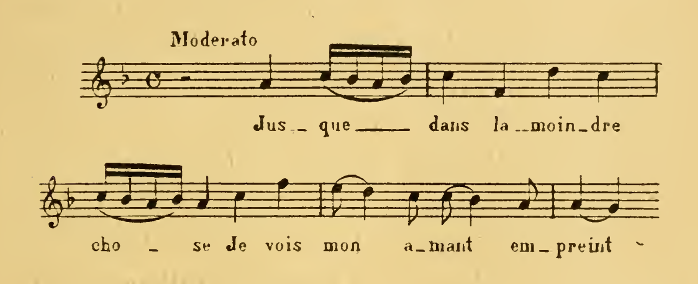
die de Monsigny se révèle dans tout son charme.

Quelque temps après, Monsigny eut la bonne fortune de rencontrer Sedaine, et le premier résultat de leur collaboration fut l'opéra-comique : *On ne s'avise jamais de tout*, joué à la Foire Saint-Laurent le 17 septembre 1761[1]. Le sujet était tiré du conte bien connu de La Fontaine et pour la première fois, la partition de Monsigny était originale d'un bout à l'autre. J'ai peine à y trouver cette « verve comique parfois étourdissante » dont parle M. Pougin. Sans doute plusieurs airs bouffons ont une gaieté d'excellent aloi et il faut retenir surtout l'ariette un peu orientale : « Aladin, fils de Noureddin... », que semblent accompagner les arpèges des guitares. Grimm regardait comme le chef-d'œuvre de Monsigny le trio bouffe : « Pauvre petite charité » :



1. Édition pour piano et chant chez Legouix, 1911.

Remarquons-y toutefois une imitation évidente de l'ariette du *Joueur* : « A questa pellegrina. » Plusieurs airs d'un sentiment fort délicat nous montrent de plus en plus en Monsigny le musicien de l'amour ; et la romance de Lise, où triomphait l'aimable Mlle Neissel, est un chef-d'œuvre du genre au XVIIIe siècle :



* *

Jusqu'en 1762, l'opéra-comique de Monsigny ne sortait guère des sujets conventionnels et des personnages de la Comédie Italienne. La pièce que lui fournit alors Sedaine, *le Roi et le Fermier*, était d'un caractère tout différent ; l'auteur l'avait imitée du *Roi et le Meunier de Mansfield*, de Dodsley, publié dans le théâtre anglais de Patu. Le fermier Richard, garde-chasse dans la forêt de Sherwood, est fiancé à Jenny, que prétend séduire lord Lurewell. Le roi, égaré dans une partie de

chasse, trouve un abri dans la ferme de Richard, apprend les inquiétudes de Jenny, se fait reconnaître et marie les amoureux, après avoir anobli son garde-chasse. Malgré quelques faiblesses, le sujet était intéressant, le décor nouveau et les personnages sympathiques sans mièvrerie. Je passe sur les duos amoureux, les romances, les ariettes qui célèbrent les vertus ou la vie des champs ; il s'agit de savoir ce que l'œuvre nous apporte de nouveau. C'est au premier acte le pittoresque duo entre Richard et Jenny, entrecoupé par le bruit de l'orage ; au loin les sons du cor annoncent la chasse du roi et les accords des bassons expriment « le son qui du haut des monts répond jusqu'au fond des vallons ». On trouve une fort belle scène au début du deuxième acte : perdu dans les bois, le roi entre, inquiet, fatigué ; dans un récitatif soutenu de quelques graves accords, il oppose au tumulte des armes le vaste silence des forêts. Il n'y a là qu'une ébauche et qui reste timide ; elle suffit cependant pour que s'évoque à notre imagination toute une scène d'une poésie romantique. Le troisième acte renferme un joli trio qui nous dépeint la vie familiale chez Richard, et un intéressant septuor. Musique expressive et harmonieuse, disait Goldoni ; et Favart constatait le gros succès de la pièce auprès d'un public « qui ne veut ni du

trop tendre, ni du trop amoureux et encore moins du trop bas ».

En 1764, Monsigny revint aux paysanneries avec son opéra-comique de *Rose et Colas* (8 mars). Le livret de Sedaine transportait sur la scène les amours de deux jeunes gens, qui voient des parents s'opposer à leur mariage que l'on juge trop prématuré. Simple idylle, agrémentée de situations fort heureuses, où le talent de Monsigny put se montrer avec un naturel parfait, et une naïveté qui paraît toujours sincère. Quoique cette musique ne fût pas sans défauts, c'était singulièrement exagérer que la traiter de « barbare », comme le fit Grimm. On apprécia dans *Rose et Colas* l'air de Mathurin, accompagné par les hautbois et les cors : « Sans chien et sans houlette... », l'ariette en rondeau que chante Colin, au moment où il s'introduit par une lucarne pour retrouver Rose : « C'est ici que Rose respire ». Je préfère peut-être à l'un et à l'autre l'ariette où Rose se désole de l'hostilité de son père contre Colas : « Hélas, j'étais si contente... » Il y a là une profonde sensibilité, exprimée dans une forme sans recherches, où tout n'est que mélodie.

Nous ne ferons que mentionner *Aline reine de Golconde*, ballet héroïque de Sedaine et Monsigny qui fut donné à l'Opéra le 15 avril 1766 et

qui n'appartient pas au genre de l'opéra-comique. Il faut signaler pourtant le rôle que le compositeur accorde à la musique descriptive ; au début du deuxième acte, une symphonie peint le lever de l'Aurore et Monsigny sait y trouver des dessins assez expressifs ; dans la belle ariette qui suit, Saint-Phar célèbre les charmes de la lumière : « La Terre semble respirer, tout vit, tout se colore... »

Nous arrivons enfin au chef-d'œuvre de Sedaine et Monsigny, *le Déserteur*, dont la première eut lieu à la Comédie Italienne le 6 mars 1769[1]. On a souvent prétendu faire commencer au *Déserteur* la véritable histoire de l'opéra-comique en France ; c'est oublier bien légèrement les quinze années qui précèdent et que remplissent la verve irrésistible de Gluck, l'aimable fantaisie de Duni, l'art vraiment classique de Philidor, dont l'admirable *Tom Jones* est antérieur de plusieurs années. Il est plus juste de dire que *le Déserteur*, comme la *Nina* de Dalayrac, marque une étape décisive dans l'évolution de l'opéra-comique vers un art plus simple, débarrassé des personnages de convention, et dont la force résidera surtout dans une émotion plus pure, plus profondément humaine. Le succès mérité du

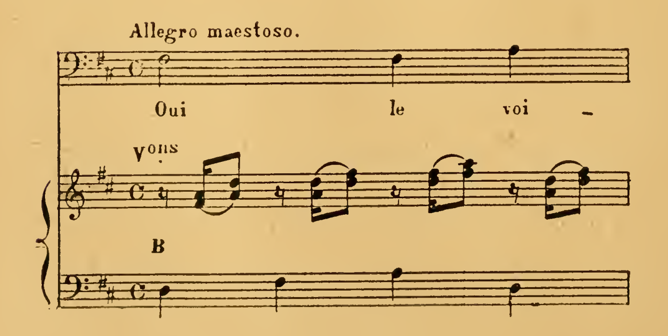
1. Édition pour piano et chant dans la collection Choudens.
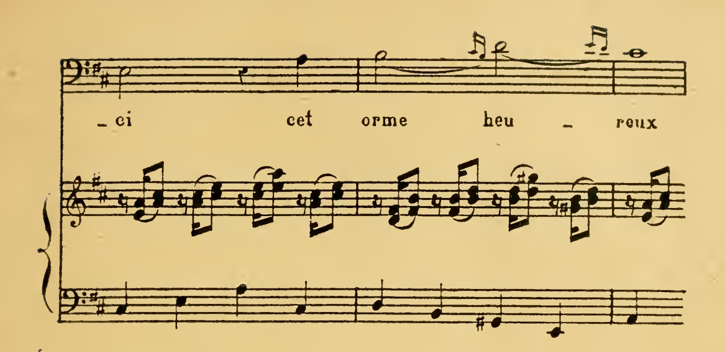
Déserteur montrait qu'une forme parfaite n'était nécessaire ni au livret, ni à la musique pour arriver à ce résultat.

Alexis, jeune soldat en permission, est persuadé, grâce à un subterfuge fort contestable, que sa fiancée Louise vient d'en épouser un autre. Il déserte, sachant bien qu'il sera fusillé. — Au second acte, Alexis apprend que sa fiancée lui est restée fidèle ; Louise se propose d'aller demander au roi la grâce du prisonnier. — Au troisième acte, Alexis va être emmené au lieu de l'exécution, lorsque Louise arrive tout échevelée et tombe évanouie, avant d'avoir pu parler ; le deuxième tableau nous transporte sur le lieu même du supplice ; au moment où Alexis n'a plus que quelques secondes à vivre, Louise accourt, un papier à la main : c'est la grâce qu'elle apporte, signée du roi. Quelles que soient les invraisemblances du sujet, il y a dans le dernier acte des situations pathétiques et un admirable dénouement. Fidèle à la formule ordinaire de l'opéra-comique, Sedaine avait égayé l'action en y introduisant le personnage fantaisiste du dragon Montauciel.
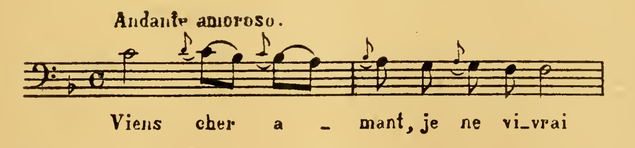
On retrouve dans les parties comiques du style de Monsigny, les mêmes qualités de naturel et de fraîcheur qui apparaissaient déjà dans

ses autres œuvres, mais ce sont là des scènes accessoires et la véritable nouveauté se trouve ailleurs. Elle consiste surtout dans l'émotion communicative qui se dégage des mélodies de Monsigny, dans des accents que l'on n'avait point encore entendus au théâtre et qui semblent bien sortis du cœur. Je n'insisterai pas sur l'ouverture qui est médiocrement pensée et faiblement écrite, sans unité, encombrée de longueurs et de redites. Mais dès le début, après une jolie ariette de Louise, voici l'air où Alexis exprime la joie du retour au pays natal, auprès de celle qu'il aime; la page où il évoque ses heureux souvenirs vibre d'une émotion si profonde, enfermée dans une mélodie si simple qu'elle compte certainement parmi les plus belles de tout l'opéra-comique français :



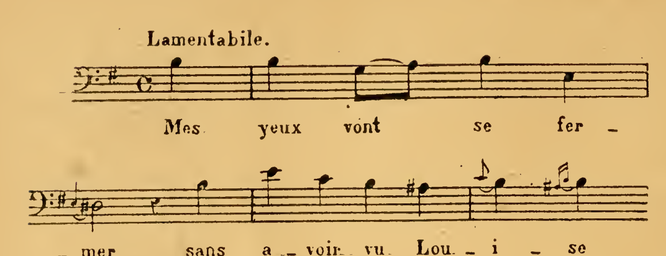


A travers les notes graves de la voix et le frémissement des violons, nous sentons je ne sais quel lien secret, par où ces mesures se relient au « clair de lune » de *Werther*. Au deuxième acte l'air d'Alexis : « Mourir n'est rien » montre que Monsigny savait parfois aussi atteindre à l'énergie[1]; suit la lecture de la lettre, scène classique de l'opéra-comique, que le musicien inaugurait avec une réelle séduction :



L'acte se termine par un beau trio, d'une excellente écriture, entre Alexis, Louise et son père. Il faut citer au troisième acte la plainte résignée d'Alexis et ses adieux à Louise :

1. Voyez aussi dans ce même style le beau récitatif d'Alexis : Infidèle, que t'ai-je fait? (Acte I, scène 7).



De toutes ces pages s'exhale un parfum de vérité que le XVIIIe siècle ne nous a pas toujours appris à respirer. Est-ce à dire qu'elles soient irréprochables ? Il s'en faut ; Monsigny a le tort d'exploiter à l'excès ses meilleures inspirations ; les mêmes formules, les mêmes séquences surtout reviennent sans cesse sous sa plume et je n'en veux pour preuve que la façon dont il gâte, par d'inutiles développements, l'air d'Alexis dont j'ai cité l'admirable début.

Henri Heine trouvait dans *le Déserteur* « la grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des fleurs des bois ». Ces expressions s'appliqueraient plutôt aux œuvres de la première manière de Monsigny, ou à *Rose et Colas* ; dans *le Déserteur* au contraire, le musicien aimable est devenu un poète émouvant, dont les accents semblent parfois nous transporter en plein romantisme, et l'on ne peut lire le dernier tableau de la pièce, avec ses roulements de tambour et ses commandements

militaires, sans penser à certains lieder de Schumann.

Nous passerons sur l'échec du *Faucon*, de Sedaine et Monsigny (19 mars 1772), pour étudier les dernières pièces du maître : *La Belle Arsène* et *Félix*. *La Belle Arsène*, comédie-féerie en quatre actes de Favart, fut donnée à Fontainebleau le 6 novembre 1773 et reprise à la Comédie Italienne le 14 août 1775. Arsène est une jeune femme orgueilleuse qui prétend ne point subir l'esclavage de l'amour et repousse les avances d'Alcindor. Comme elle s'ennuie, la fée Aline consent à lui ouvrir le royaume des fées ; bientôt l'excès des jouissances et des splendeurs devient odieux à Arsène ; un coup de baguette la transporte dans un désert affreux, au milieu de l'orage et de la nuit ; elle ne rencontre qu'un charbonnier trop galant. La fée Aline prend pitié d'elle et la ramène dans un salon « prêt pour une Fête Nuptiale », où elle ne saurait mieux faire que d'accorder sa main à Alcindor.

Ces quatre actes de Favart, décousus et plats, ne pouvaient guère inspirer Monsigny, dont la partition laisse une impression de froideur et de gêne. Cette étroite liaison des paroles et de la musique, que l'on admirait dans *le Déserteur*, n'existe plus dans *La belle Arsène ;* qu'il s'agisse de ce vers : « Sous mes pieds je verrai la terre »,

ou de celui-ci « Je ne vous vois qu'avec indifférence », Monsigny emploie les mêmes vocalises, la même chute de phrase, aussi impropres dans un cas que dans l'autre. Toute cette mythologie galante, ces nymphes et ces cavernes, ces rimes trop connues, où repassent les charmes, les flammes, les chaînes, les feux, tout cet attirail nous paraît ridicule après les trois actes du *Déserteur*. Ce n'est pas la faute de Monsigny, si la pièce appartient à un genre faux : plusieurs de ses mélodies (Acte III : Eh quoi, l'amour est-il un bien suprême?) ont encore le charme de ses œuvres de jeunesse.

Félix, comédie en trois actes de Sedaine et Monsigny, fut joué à Fontainebleau le 1er novembre et à Paris le 24 novembre 1777. Le sujet, comme celui de *Nina*, quelques années plus tard, était tiré d'un fait-divers. Le fermier Morin a jadis trouvé dans une forêt un enfant, et une somme d'argent qui l'a aidé à construire sa fortune. Au lever du rideau, Félix, l'enfant trouvé, se résigne à quitter la maison de son bienfaiteur, dont il aime la fille Thérèse, fiancée à un autre ; au moment de partir, Félix sauve la vie au marquis de Gourville, attaqué par des brigands dans la forêt. Morin soupçonne Gourville d'être le propriétaire de l'argent perdu jadis ; il le lui restitue, malgré l'opposition de sa famille. Mais

le marquis reconnaît dans Félix son fils, depuis longtemps disparu, lui rend toute la fortune de Morin et le marie à Thérèse. Le texte de cette pièce offre quelques longueurs, surtout dans les discussions du deuxième acte, mais l'intrigue est savamment conduite.

Le rôle de Félix renferme de beaux airs au second acte, dans la scène où les deux amoureux échangent leurs adieux et leurs serments. La cantilène : « Il faut, il faut que je les quitte — Ces lieux si chéris de mon cœur » rappelle les meilleurs passages du *Déserteur*. Pour tous les morceaux d'ensemble, quintette du premier acte, chœur des chasseurs et trio du troisième, Monsigny semble bien être en progrès. Par contre, le style vocal présente une certaine uniformité : « On n'entend jamais, disait Grimm, d'autre chant que celui de la plainte ou des regrets,... on retrouve dans toutes les ariettes le même motif, toutes du moins se ressemblent. » Ces reproches sont justifiés ; les plus beaux duos, comme ceux du deuxième acte, sont gâtés par l'emploi répété de ces tournures faciles qu'on appelle les Rosalies.

La carrière de Monsigny s'arrête au lendemain de *Félix* et les dernières années du compositeur se passèrent dans le silence. En 1784, Sedaine lui offrit encore de mettre en musique le livret

de *Richard Cœur de Lion*, mais Monsigny conseilla à son ancien collaborateur de s'adresser à Grétry.

*
* *

Dans l'ensemble de son œuvre, Monsigny nous apparaît comme un compositeur de talent féminin, comme un poète de la tendresse et de l'amour. Sans avoir la fécondité et la variété d'inspiration de Grétry, l'énergie et la noblesse de Philidor, il reste toujours lui-même, il garde un sens de la mélodie simple et touchante que ses deux rivaux ne possèdent pas au même degré. Sans doute son inspiration est limitée, son imagination peu étendue ; dans la forme même, il se complaît à ses propres idées et ne craint pas les répétitions. Mais nous lui devons un chef-d'œuvre, où sa musique sincère est venue donner la vie à un drame vraiment humain. « Dans aucune composition musicale destinée au théâtre, écrit Berlioz à propos d'une reprise du *Déserteur*, le sentiment des convenances dramatiques, l'expression des passions et des caractères n'ont été portés plus loin. » Pourquoi sommes-nous, aujourd'hui encore, émus par la tragique aventure d'Alexis et de Louise, alors que *Félix* et tant d'œuvres du XVIIIe siècle nous laissent indiffé-

rents, c'est parce que nous y trouvons l'ébauche du drame lyrique moderne et qu'à travers une poétique toute d'action et une musique toute d'expression, nous nous plaisons à y chercher la lumière et la vie que nous ont prodiguées depuis le *Freischütz* ou *Carmen*.

VI

PHILIDOR

De tous les compositeurs d'opéras-comiques au XVIII[e] siècle, François-André Danican Philidor est certainement celui dont le style, par sa richesse et sa variété, offre le plus d'intérêt pour l'historien. Après une jeunesse aventureuse, Philidor se fixa à Paris à la fin de 1754 et commença presque tout de suite à écrire pour la Foire[1]; pendant cinq ans sa contribution paraît avoir été modeste; en 1756, il mêla huit ariettes aux vaudevilles du *Diable à Quatre* de Sedaine.

Sa renommée date du succès de *Blaise le Savetier*, opéra bouffon de Sedaine donné à la

1. Philidor naquit à Dreux le 7 septembre 1736 et devint élève de Campra. De 1745 à 1754, il séjourna en Angleterre et en Hollande, utilisant souvent pour vivre son prestigieux talent aux échecs; c'est à Aix-la-Chapelle qu'il publia en 1748 son *Analyse du jeu d'échecs*. En 1755 il fit exécuter à Paris son motet : *Lauda Jérusalem*.

Foire Saint-Germain le 9 mars 1759. On considéra comme une grande nouveauté la boutique de savetier qui forme le décor de ce petit acte. Blaise et Blaisine se reprochent l'un à l'autre les dettes dont ils sont criblés, lorsque l'arrivée de l'huissier Pince, suivi de ses recors, les rappelle au danger commun. Par ses pleurs et sa coquetterie, Blaisine arrache le constat aux mains de M. Pince, pendant que Blaise jette par ses stratagèmes la discorde dans le ménage de l'huissier. Que l'on ajoute à cela une histoire d'armoire du type le plus vaudevillesque et l'on aura quelque idée de cet opéra bouffe dont les situations étaient bien faites pour tenter un musicien humoriste.

La première qualité qui frappe dans la musique de Philidor, c'est l'allure franche et énergique des mélodies ; point d'hésitations à la façon de Duni, point de redites à la manière de Monsigny, mais un style sûr qui marque une science achevée des ornements et des résolutions. C'est ensuite une verve des plus entraînantes, mais toujours tempérée par le goût et le sens de la mesure. Rien de mieux mené que le duo où M. Pince essaye de séduire Blaisine, qui se défend avec de petits cris de pudeur, et le beau trio où les personnages se réclament la clef de l'armoire dans laquelle M. Pince est enfermé.

Le *Journal de Musique* renferme, en mai 1770, un important article de Framery, dont il faut extraire cette page sur *Blaise le Savetier* :

« Notre musique était pleine de choses faciles à chanter, mais c'était un assemblage informe où l'harmonie n'avait pas acquis autant de perfection que le chant. Un homme parut, dont le premier ouvrage sembla plus extraordinaire qu'agréable. Les oreilles étonnées d'être remplies pour la première fois se crurent assourdies. L'expression des paroles, rendue d'une façon nouvelle, ne fut point d'abord sentie. Parce que ce Musicien transporta dans l'orchestre les passions qu'il avait à peindre, afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression, et parce qu'il ne s'astreignit point à donner à toutes ses Ariettes la tournure quarrée et monotone d'une Brunette ou d'une Romance, on nia qu'il eût du chant. Tel est l'effet que produisit *Blaise le Savetier* dans sa nouveauté. On n'était pas encore assez sensible à la Musique, on n'était pas assez instruit de ses moyens pour tenir compte à cet auteur, autant qu'il le méritait, des tableaux vigoureux qu'il avait offerts, de l'emploi raisonné des instruments à vent qui n'avaient servi jusqu'alors que de remplissage, de la hardiesse avec laquelle il avait osé le premier peindre les passions différentes et contrastées de cinq ou six personnes dans un même morceau de musique, sans confusion, sans embarras, sans jamais faire perdre à l'un d'eux le caractère qui lui avait été donné. Nous avions des chœurs, nous avions des fugues ; mais un quinque dialogué avec autant d'esprit que de force d'harmonie, c'est ce dont on n'avait l'idée, ni en Italie, ni en France. »

Ce dithyrambe renferme des remarques fort ingénieuses, mais peut-être fait-il la part trop belle à *Blaise le Savetier*. Quoi qu'il en soit, cet acte de 1759, par la nouveauté de ses idées et la perfection de sa forme, annonçait déjà le « génie sublime » dont Philidor fit preuve par la suite.

Le 18 septembre 1759, Philidor donna à l'Opéra-Comique *l'Huître et les Plaideurs*, sur un livret de Sedaine, et le 7 mars 1760, *le Quiproquo ou le volage fixé*. Le 14 août 1760, ce fut à la Foire Saint-Laurent *le Soldat Magicien*, dont Anseaume avait écrit le texte ; il s'agissait d'une simple bouffonnerie, dont les péripéties se déroulent entre Mme Argant, le procureur Blondineau, qui est amoureux d'elle et un soldat pourvu d'un billet de logement, qui tire tout le monde d'affaire, grâce à ses habiles tours de magie. La musique n'était pas entièrement originale et l'on y trouve quelques vaudevilles. Philidor s'y livre tout entier à sa verve comique : dans le duo du Trictrac, il se plaît à évoquer le bruit des dés par des doubles croches et des batteries.

Sedaine fournit ensuite un excellent livret à Philidor avec *le Jardinier et son Seigneur* (18 février 1761). M. Simon reçoit non sans émotion la visite du seigneur du village, qui trouve fort à son goût la jeune Fanchette. Mais bientôt, usant de son droit de chasse, le sei-

gneur ravage les jardins du bonhomme qui se venge en assommant un garde ; colère du maître qui pardonne cependant à Simon : « Ces seigneurs-là, dit le villageois en maugréant, n'ont qu'un doigt pour faire du bien ; ils en ont neuf pour faire du mal ». Un sujet piquant, comme l'on voit, qui pour la première fois peut-être apportait au tableau optimiste de l'opéra-comique une ombre de satire sociale.

En dehors des ensembles, dont un trio et un quintette, la partition de Philidor renfermait des airs poétiques et champêtres tels que celui-ci : « Les filles de ce hameau — Ne dansent point aux musettes », dont la ligne mélodique se plaît aux molles inflexions. Quant au style descriptif, Philidor s'y livrait avec joie dans l'ariette de Simon : « C'est la foudre, c'est la grêle — Ils galopent pêle-mêle ». Quelques groupes de notes, séparés par de larges pauses, peignent le souffle haletant du bonhomme, pendant que les croches rapides imitent par leur chevauchée continue les ravages de la chasse lancée à travers les carrés de choux. Il nous est difficile de souscrire au jugement de Grimm, lequel déclarait, à propos du *Jardinier*, que Philidor manquait « d'idées et de goût ».

Le *Maréchal Ferrant*, opéra bouffon de Quétant que le titre qualifie aussi d'opéra-comique,

fut donné à la Comédie Italienne le 22 août 1761. Marcel, le maréchal, veut marier sa fille Jeannette à La Bride, le cocher du château ; mais Jeannette aime Colin, dont Marcel, médecin à ses heures, se débarrasse au moyen d'un breuvage soporifique. Colin, emporté à la cave, en sort à tâtons au milieu de la nuit et terrifie les assistants qui le prennent pour un spectre ; mais on finit par s'expliquer et Colin épousera Jeannette.

Bref un imbroglio assez compliqué, où l'action est sans cesse ralentie par des scènes épisodiques ; à la musique de Philidor se mêlent de nombreux vaudevilles, dont quelques-uns fort anciens : « Allez donc, jouez violons. — La verte jeunesse », etc... Dès le début, nous assistons à une scène à la forge ; Marcel frappe l'enclume en cadence et deux fois par mesure ; il y a là une sorte de leitmotif qui reviendra fréquemment ; du reste Philidor abuse ici du style descriptif, dont les effets gagnent à n'être pas trop répétés. Il faut apprécier pourtant, à la fin du premier acte, un excellent trio-bouffe où les paysans viennent consulter le maréchal, l'un pour son cheval, l'autre pour son âne ; la musique évoque l'âne en train de braire ou le cheval qui s'avance clopin-clopant.

Le rôle de La Bride renferme au second acte

d'amusants couplets, dans lesquels le cocher vante son savoir-faire, le tout accompagné de claquements de fouets et de roulements de voiture. Plusieurs ariettes, dont le succès fut grand, passèrent bientôt à l'état de *timbres* : c'est l'Air des Cloches, où La Bride évoque les souvenirs de son premier mariage, et surtout le vaudeville final, d'une allure si entraînante : « Tôt, tôt, tôt — battez chaud. »
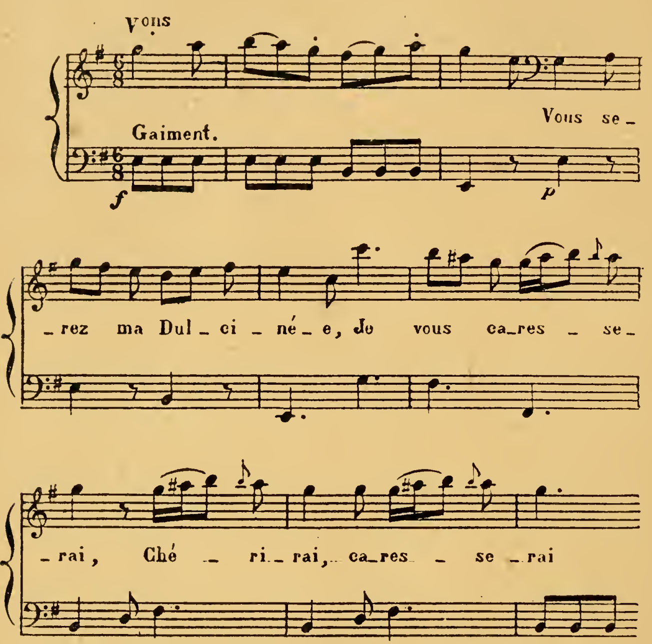
Framery, dans l'article que nous avons cité, constate que le triomphe du *Maréchal* fut décisif pour le genre ; nous ne possédons malheureusement pas les comptes de la Foire qui auraient pu nous prouver pratiquement le fait ; mais le succès du *Maréchal* fut, en 1762, un des grands chefs d'accusation de la Comédie Italienne contre l'Opéra-Comique. Le public se plaisait à voir les artisans transportés à la scène, évoqués dans l'exercice de leur métier, encore que les raffinés se plaignissent vivement de ce qu'ils considéraient comme une décadence ; Grimm écrivait en 1764, à propos du *Serrurier*, de Kohaut : « Si la police n'y met ordre, toutes les professions passeront en revue sur ce théâtre. »

Le 2 juillet 1762, la Comédie Italienne donna *Sancho Pança gouverneur dans l'Isle de Barataria*, opéra bouffon de Poinsinet et Philidor, qui compte parmi les chefs-d'œuvre du compositeur.

Le livret ne laissait pas d'être amusant : Sancho Pança a la folie des grandeurs et quelques seigneurs le mystifient en lui faisant croire que le gouvernement d'une île vient de lui être confié ; il refuse sa fille à un brave paysan qui l'aime et prétend conter fleurette aux jolies femmes du pays. Mais la médaille a son revers : notre homme est roué de coups par un chevalier errant qui le provoque en duel ; son médecin vient troubler la paix de ses repas, et quand il faut prendre les armes pour défendre l'île contre des ennemis imaginaires, Sancho, du coup, renonce au pouvoir, se réconcilie avec sa femme Thérèse et confesse que chacun doit vivre dans son état.

Presque toutes les pages de *Sancho* révèlent ce style coloré et expressif que nous avons déjà admiré dans les précédentes partitions de Philidor. C'est ici l'amusant trio qui signale l'arrivée de Sancho, puis l'air où notre héros expose les ambitions qu'il nourrit pour sa fille, véritable type de scherzo classique, avec la phrase si amusante qui revient sans cesse : « C'est la fille de Monseigneur. » L'ariette de Juliette : « Je vais seulette en mon jardin », soulignée par un solo de hautbois, montre avec quelle grâce Philidor savait employer le style champêtre. Sancho lui répond par une chansonnette dont certains passages, avec leur rythme de *habanera*, nous révèlent un

curieux souci d'exotisme, de couleur locale[1] :
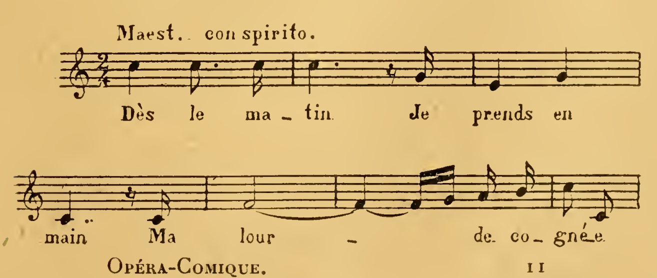


Ailleurs, Philidor retrouve avec bonheur des effets pittoresques ; tandis qu'en plein désarroi, Sancho compare sa tête à une pauvre boule qui roule au hasard, les violons se démènent, grimpent en doubles croches serrées ou ricochent en grands écarts. Plus loin (scène XV) Sancho, tout effrayé, prête l'oreille aux bruits guerriers qui s'approchent de son palais ; tout à coup les sons de la musette et du chalumeau arrivent jusqu'à lui, le pénètrent de leur douceur, évoquent

1. L'air de Sancho est écrit en clef de *fa*.

à son souvenir les charmes discrets de la vie rustique, si bien qu'en une belle phrase d'adagio il demande au Ciel la grâce de mourir dans sa chaumière. Il faut goûter enfin le vaudeville final, dont Sancho entonne le premier couplet, suivant la tradition : « Je vais revoir ma chère métairie » ; c'est un air de coupe régulière qui respire la plus sereine et la plus mâle gaieté.

Bref le *Sancho Pança* de Philidor nous apparaît comme un chef-d'œuvre du genre ; la verve et l'esprit en sont dirigés par une simplicité, une mesure et un goût parfaits.

Le 15 mars 1763, Philidor donna à Versailles *le Bûcheron ou les Trois Souhaits*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, de Guichard et autres. Nous n'insisterons pas sur le sujet bien connu de ce vieux fabliau, développé ici d'une façon fort simple. Le compositeur consacre une des premières scènes à peindre les occupations de Blaise le bûcheron, caractérisées par de petites phrases courtes, au rythme saccadé ; puis Blaise entonne le bel air dont voici le début :



Margot se réjouit de l'heureuse fortune de son mari et entrevoit un avenir tissé de richesse et de bonheur, que Philidor évoque à merveille dans de souples phrases à 6/8. Blaise gâche successivement ses trois souhaits et se résigne à reprendre « le chemin de sa chaumière »; son ariette, serrée dans une coupe précise, appartient par son inspiration au même style large et noble que nous avons admiré dans le rôle de Sancho Pança. En somme, la manière de Philidor paraît bien évoluer à partir de 1762 : le compositeur, sans renoncer aux effets pittoresques, réussit à simplifier sa langue et à élargir ses idées.

Il ne renonçait pourtant pas aux sujets de pure fantaisie et en donna la preuve en 1764, lorsque la Comédie Italienne représenta *le Sorcier*, « comédie lyrique » en deux actes de Poinsinet. Dans sa dédicace adressée au public, Philidor écrivait : « J'ai regardé votre suffrage comme ma véritable récompense. »

Agathe repousse les avances de Blaise, mais comme son amant Julien est parti pour un long voyage, elle se décide pourtant à consentir au mariage. Julien revient sur ces entrefaites et pour rompre les fiançailles d'Agathe, il imagine de se déguiser en sorcier avec l'habit d'un « ancien Dervis indien » qu'il a rapporté de ses explo-

rations. — Au second acte, le prétendu sorcier donne des consultations aux gens du village, se fait reconnaître d'Agathe, terrifie Blaise qui lui a volé de l'argent pendant son absence et la pièce se termine à souhait par plusieurs mariages.

Le début du premier acte nous montre Agathe occupée à repasser et c'est le prétexte d'une ariette délicieuse : « De ce linge que je repasse — Chaque pli s'efface soudain. » Plus loin, la romance où le jeune Bastien avoue son amour pour Justine « Nous étions dans cet âge encor » nous montre avec quelle perfection Philidor aurait su manier le style naïf et sentimental, s'il s'était engagé dans la même voie que Monsigny[1]. Toute la musique du second acte se rattache plutôt au genre bouffon : dans un récitatif d'opéra, le sorcier évoque les lutins et les farfadets qui accourent en foule à sa voix. Le chœur des

1. On a vu s'élever à propos du *Sorcier* une curieuse polémique; M. de Sévelinges, dans la Biographie Michaud, Berlioz, dans *A travers chants*, Desnoireterres dans *Gluck et Piccinni*, pp. 55, 56, ont accusé Philidor d'avoir plagié dans cette romance l'air fameux : « Objet de mon amour », de l'*Orphée* de Gluck. Favart avait confié à Philidor le soin de surveiller la gravure de la partition d'*Orphée* qui fut publiée à Paris en 1764. Ces faits, et le rapprochement même des deux airs, sont assez troublants; mais de pareilles réminiscences sont fréquentes dans le domaine de la musique et il ne faut pas plus reprocher à Philidor d'avoir pillé Gluck qu'à Beethoven d'avoir utilisé des motifs de Grétry ou à Wagner, d'avoir fait passer dans la *Walkyrie* des thèmes de Schumann. Au reste il serait possible que la rencontre fût fortuite, car ce n'est pas le seul cas où l'on pourrait constater des analogies de style entre Philidor et Gluck.

lutins est une des pages les plus comiques de Philidor : les uns s'écrient « d'une voix de fausset » : « Nous quittons les royaumes sombres », pendant que les autres bourdonnent « d'une voix de basse-contre » : « Nous accourons du sein des ombres ».

*
* *

Le 27 février 1765, la Comédie Italienne représenta *Tom Jones*, de Poinsinet et Philidor, « comédie lyrique » sur laquelle nous insisterons un peu plus longuement, parce que nous la considérons comme une œuvre capitale du compositeur et de tout l'opéra-comique au XVIIIe siècle. En 1765, la pièce n'obtint qu'un succès médiocre ; remise le 30 janvier 1766, elle reçut l'accueil triomphal dont elle était digne.

Le livret de *Tom Jones* était tiré du célèbre roman de Fielding, dont la première traduction française, due à La Place, avait paru à Londres en 1750 ; le public avait fort apprécié en 1751 une charmante édition en quatre volumes enrichie de gravures de Gravelot, un artiste fort au courant des mœurs de la société anglaise. Laissant de côté mainte scène épisodique, où s'égarait l'imagination de Fielding, Poinsinet avait retenu l'essentiel du roman. Tom Jones et Blifil sont en
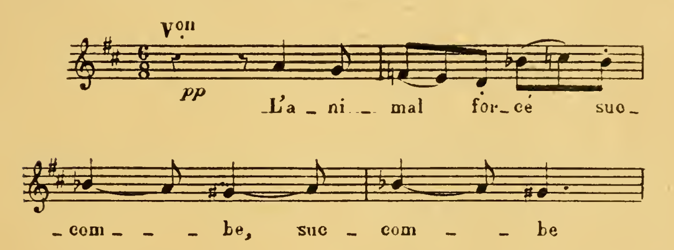
réalité tous deux frères, et neveux d'Alworthy, riche seigneur anglais ; mais Tom Jones passe pour bâtard. Le hobereau Western, père de Sophie et grand ami de Jones, a promis sa fille à Blifil ; mais Sophie aime Jones et en est aimée. Western ne veut pas entendre parler d'un pareil gendre et chasse Jones, que Sophie se hâte de rejoindre dans une hôtellerie. Malgré les perfides intrigues de Blifil, on découvre que Jones est bien le fils d'une sœur d'Alworthy; Western, enchanté, n'hésite plus à lui accorder sa fille. Sans doute, Poinsinet avait dû accommoder cette aventure anglaise au goût parisien; mais enfin, du décor et des détails pittoresques, il restait suffisamment pour que le public, préparé par une croissante anglomanie, se laissât vite séduire à la peinture d'un milieu qui lui était encore peu connu.

Du reste, le principal attrait résidait dans la belle et vivante musique de Philidor. Au lendemain de la première, Grimm écrivait : « Il y a dans la musique de très belles choses et c'est peut-être, à tout prendre, le meilleur ouvrage de Philidor ; mais je ne serais pas fâché de cette chute, si elle le peut détacher de ce plat et maussade Poinsinet ». En 1766, il revenait sur le même sujet : « C'est sans difficulté le meilleur ouvrage de Philidor. Le compositeur a beaucoup de nerf

et de chaleur, un style très vigoureux, beaucoup de noblesse et de coloris dans sa musique. On lui reproche de piller avec une grande intrépidité les meilleurs compositeurs d'Italie; cela est vrai, mais il faut encore avoir beaucoup de mérite, quand on veut piller comme lui. »
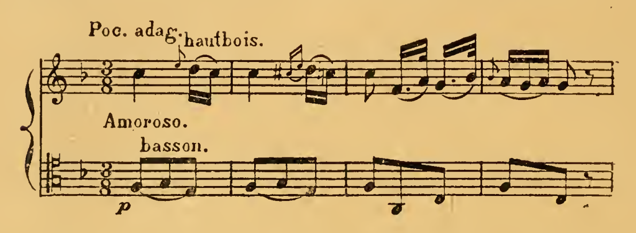
Les ouvertures des opéras-comiques du XVIIIe siècle ne laissent pas de nous étonner, par le peu de rapports qu'elles offrent avec le reste de l'œuvre. L'habitude de la musique à programme nous invite aujourd'hui à chercher dans un prélude un certain nombre de leitmotifs; une introduction doit créer avant le lever du rideau une atmosphère musicale; c'est un principe d'esthétique que J.-J. Rousseau avait déjà formulé, mais qu'il faut souvent mettre de côté au XVIIIe siècle, et c'est le cas pour *Tom Jones*. L'ouverture, d'une écriture superbe, doit être considérée comme un fragment de symphonie, où se marque d'ailleurs une incontestable influence de la musique instrumentale allemande. Nous passerons sur quelques scènes épisodiques, pour arriver à l'air célèbre de la chasse : précédés d'éclatantes fanfares, Western et Tom Jones reviennent d'une chasse à courre, dont Western narre lui-même les péripéties. Toutes ces pages appartiennent au genre descriptif; on peut avec raison le trouver suranné,

mais il est difficile de ne pas considérer le morceau comme une manière de chef-d'œuvre. Les sonneries des trompes, les aboiements des chiens, le galop des chevaux se suivent ou se confondent, de façon à produire une étonnante intensité de vie et de mouvement. Tout ce bruit n'empêche point des mesures expressives, comme celles où d'habiles modulations suivent les derniers moments du cerf aux abois :



On trouve encore à la fin du premier acte un beau duo entre Sophie et Western. — Le second acte se passe dans « un endroit agréable du jardin de M. Western... sur la gauche se voit un siège de gazon ; dans le fond, une ou deux allées d'arbres et çà et là, sur la scène, quelques-uns de ces sièges peints qui font à Londres, comme à Paris, la parure des Jardins ». Il faut citer ici l'ariette de Jones « Amour, quelle est ta puissance », précédée d'un intéressant prélude instrumental ; puis un air où Western nous confie ses penchants gaillards, dans un style qui rap-
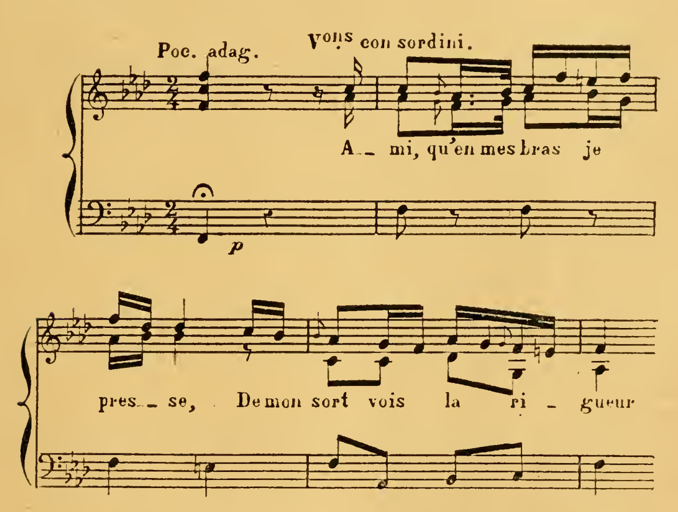
pelle les meilleurs opéras bouffons de Philidor. La plus belle page est sans doute celle qui contient les adieux de Tom Jones à Sophie ; il semble que dans les tendres inflexions de la mélodie passe un souffle léger où s'annonce Mozart :



Quelques instants plus tard, Western découvre Jones aux pieds de sa fille ; d'où scandale et arrivée de tous les personnages. Et c'est ici que se place le fameux septuor, qui n'est pas le premier de Philidor, puisqu'on en trouve déjà un dans le *Bûcheron*, mais qui reste certainement le plus beau, au point de vue de la noblesse des idées et de la pureté de la forme. Ce septuor, écrit en ré majeur, est bâti sur deux motifs où l'on remarque déjà l'opposition toute classique du principe masculin et du principe féminin ; le premier est une énergique gamme ascendante ; le second est formé d'un groupe de séquences à l'italienne, dont l'entrée se produit en contrepoint espacé.

Le troisième acte se passe dans une salle du rez-de-chaussée à l'hôtellerie d'Upton. La parti-

tion nous apprend — trop brièvement — que la symphonie de l'entr'acte peignait une nuit. Au début, Philidor fait entendre les buveurs dans un intéressant quatuor *a capella* ; arrive Tom Jones désespéré, qui confie ses chagrins à Dowling ; voici le début de cette admirable phrase, où s'évoque tant de passion contenue :



Sophie accourt, palpitante, après le départ de Jones et dans un beau récitatif exprime son angoisse au milieu de « l'horreur » de la nuit ; retenons cette page, où Philidor réussit, par les traits et les tierces des violons, à créer une atmosphère d'inquiétude ; les procédés ne sont pas sans analogie avec ceux que Weber emploiera dans le *Freischütz* ; mêmes accords,

même alternance des allegros et des adagios; n'est-il point glorieux pour Philidor d'appeler une telle comparaison? Le récitatif est suivi d'une belle ariette de Sophie, écrite uniquement en notes tenues. Viennent enfin, suivant l'usage, le vaudeville et le chœur final.

L'étude du style instrumental montrerait avec quelle science Philidor tire parti des différents instruments et, bien avant Grétry, s'efforce d'utiliser leur rôle expressif; le hautbois semble jouir de sa préférence et introduit souvent un motif principal. On voit combien Grimm avait raison d'admirer l'énergie et la couleur de Philidor; jamais on ne les rencontra à un plus haut degré que dans *Tom Jones* et c'est le titre de « comédie lyrique » qui convient le mieux à cette belle pièce, parce qu'on sent cette fois que la musique fait partie intégrante de l'action. Avant le *Déserteur* et *Richard Cœur de Lion*, elle montre un sens dramatique appliqué aux sujets bourgeois dont on ne soupçonnait pas l'existence en France.
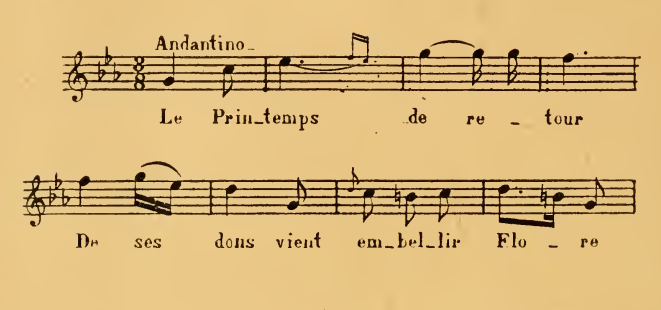
*
* *

Philidor écrivit encore de nombreux opéras-comiques où son talent ne s'affirme pas avec plus de force que dans *Tom Jones*; il revient au genre

aimable dans *le Jardinier de Sidon* (1768), dans *l'Amant déguisé* (1769), dans *la Rosière de Salency* (1769). Après *la Nouvelle École des femmes* (1770), nous perdons ses traces pendant plusieurs années ; nous le retrouvons à Paris, en 1773, pour les représentations du *Bon Fils*, de Le Monnier et de *Zémire et Mélide ou le premier Navigateur*, d'Anseaume. Après plusieurs insuccès, Philidor fit jouer le 18 septembre 1787, sur le Théâtre des Petits Comédiens du comte de Beaujolais, la *Belle Esclave*, un acte de Du Maniant.

Le sujet de *la Belle Esclave* rappelait fort celui des *Pèlerins de La Mecque ;* la scène est à Maroc dans la maison de Sélim, dont le beau Valcour aime la femme, Zéila. Il s'introduit dans la maison sous le déguisement d'un esclave et veut s'enfuir avec son amante ; surpris par Sélim, il réussit à fléchir sa colère avec de l'argent. Ce sujet oriental ramenait en somme aux meilleurs spectacles du Théâtre de la Foire et était fait pour inspirer Philidor. Jamais sa musique n'a été plus fine et plus spirituelle : signalons l'ariette de Valcour, accompagnée en pizziccati par le quatuor « De l'amante la plus chérie[1] » et surtout

1. Il est juste de remarquer que cette ariette offre une singulière analogie avec un air de l'Amour dans le premier acte de l'*Orphée* de Gluck : « Soumis au silence ». — La dernière partie de la vie de Philidor offre encore beaucoup d'obscurités ; il partageait son temps

cette fraîche romance où Valcour, caché dans le harem, célèbre le printemps et l'amour avec tant de poésie que nous pouvons saluer en Philidor le précurseur de Wagner et de Saint-Saëns :



* * *

Philidor fut un des compositeurs les plus appréciés du XVIIIe siècle ; Grimm lui-même s'efforça de lui rendre justice ; les théoriciens, comme Nougaret ou Laurent Garcins, ne lui ménagent point les épithètes enthousiastes et le mot de « sublime » est un de ceux qui reviennent le plus souvent sous leur plume. Pourtant les opéras-comiques de Philidor, plus que ceux de Monsigny et de Grétry, sont tombés dans un oubli dont il paraît difficile de les sauver, mais dont nous pourrons peut-être découvrir les raisons.

entre Paris et Londres, où il continuait à être fort apprécié à la fois comme compositeur et comme joueur d'échecs. Il mourut le 31 août 1795 à l'âge de soixante-neuf ans ; en 1797, on donna au Théâtre Français une représentation au bénéfice de sa veuve.

Nous n'avons pas mentionné jusqu'ici deux œuvres de Philidor qu'il serait indispensable d'analyser, pour avoir toute la mesure de son talent : *Ernelinde* et le *Carmen Sæculare*. L'opéra d'*Ernelinde* fut donné pour la première fois le 29 novembre 1767 et remis le 22 janvier 1769 : c'est un drame guerrier dont l'action se déroule en Norvège, au moyen âge, ce qui permettait à Philidor de chercher d'intéressants effets de couleur locale et de « barbarie »[1]. Dans l'ensemble, l'œuvre est austère de tenue, un peu froide et l'on ne s'étonne pas qu'elle ait provoqué peu d'enthousiasme; elle contient pourtant des pages d'une singulière beauté. C'est au premier acte le chœur farouche des soldats : « Jurons sur nos glaives sanglants » ; la fin du deuxième acte serait tout entière à citer : voici d'abord l'émouvante cantilène : « Il est doux de revoir les lieux de sa naissance », accompagnée en pianissimo par les violons; vient ensuite le récitatif d'Ernelinde, qui croit apercevoir dans les ténèbres l'ombre de son amant Sandomir : « Tu parles... je t'entends... dans la nuit éternelle, c'est ta voix qui m'appelle... » Ce n'est plus le récitatif de Lully et de Rameau, c'est une sorte de discours

1. On peut lire *Ernelinde* dans l'excellente réduction pour piano et chant faite par César Franck pour la collection Michaelis; il est regrettable que le ballet, fort admiré par les contemporains, en ait été supprimé.

simple et passionné ; dans l'orchestre, peu d'effets dramatiques, mais des touches légères, expressives, posées par les violons et les hautbois, soulignées parfois d'un appel de cor ; c'est au style de Gluck que ces pages font invinciblement penser. On pourrait insister sur les accords « farouches » de Philidor, sur le charme de ses ballets ; en somme *Ernelinde* nous paraît, avant *Orphée*, l'opéra le plus remarquable que la scène française ait produit dans une période ingrate.

Quant au *Carmen Sæculare*, sorte d'oratorio profane écrit sur le poème d'Horace, il fut donné à Londres le 26 février 1779 et exécuté avec le plus grand succès au Concert Spirituel le 19 janvier 1780. Jamais le style de Philidor n'avait été plus énergique et plus coloré ; on admira l'invocation au Soleil « alme sol », avec son départ bondissant, l'hymne à Apollon que soutiennent les sons éclatants des cors ; mais le compositeur savait aussi se faire tendre et émouvant, pour évoquer, en de souples guirlandes, la fécondité d'une terre chargée de fleurs et de fruits.

On voit que la carrière de Philidor ne s'est pas déroulée tout entière dans le domaine de l'opéra-comique et qu'il faudrait aussi le juger sur ce *Carmen Sæculare*, poème lyrique unique au XVIIIe siècle. Mais les procédés, souvent amplifiés, restent les mêmes et Philidor est tou-

jours fidèle au style descriptif. C'est sans doute par ce caractère que ses œuvres nous paraissent un peu dater ; dès la Révolution, on sentait tout le côté factice de ces évocations de chasses, de tempêtes et de naufrages et Grétry, dans ses *Mémoires*, ne manque point de railler le style pittoresque de *Tom Jones*. Nous voyons fort bien quels furent les inspirateurs de Philidor ; il y a d'abord en lui une vieille tradition française, celle de la musique « intellectuelle » que préfèrent les clavecinistes comme Couperin, aussi bien que les musiciens d'opéras qui précèdent Rameau ; il ne leur suffit pas que la musique soit suggestion ; il faut qu'elle soit représentation précise. Philidor a subi ensuite l'influence des intermèdes italiens, qui se retrouve dans son style vocal et souvent, avec des procédés moins simples, il n'a pas réussi à donner l'intensité de vie qui jaillit des œuvres d'un Pergolèse.

Il ne porte point à la mélodie pure la même attention qu'un Monsigny ou qu'un Grétry ; il reste un harmoniste aux beautés plus secrètes. Sa phrase elle-même, si belle, si expressive, ne sait pas toujours trouver le chemin du cœur ; elle est plus ferme, moins traînante que celle de Monsigny ; elle est plus précise et moins grêle que celle de Grétry ; elle n'a pourtant, dans bien des cas, ni le charme de l'un, ni la poésie de l'autre.

Par une simple ligne mélodique, à peine soutenue de faibles accompagnements, Monsigny nous émeut davantage ; par une modeste ritournelle en sourdine, Grétry évoque tout un paysage sentimental que les accords magnifiques de Philidor n'avaient point fait surgir à notre imagination.

Philidor, cependant, a joué un rôle de premier ordre dans la musique théâtrale à la fin du XVIIIe siècle ; c'est un véritable précurseur par la richesse de son style instrumental et de son style dramatique. Alors que Grimm et d'autres l'accusaient de piller les Italiens, Framery remarquait avec finesse les liens qui rattachent ses œuvres à la symphonie allemande. L'énergie des phrases, les brusques entrées d'allegros ou de prestos, les adagios en notes tenues, l'opposition de plusieurs motifs, le jeu des nuances, l'importance donnée aux cors ou aux hautbois, n'étaient-ce point là précisément les façons d'écrire que Stamitz et l'école de Mannheim avaient, sinon découvertes, du moins vulgarisées en France?

Quant au sens dramatique, Monsigny et Grétry le possèdent sans doute, mais *le Déserteur* est de 1769 et *Richard Cœur de Lion* de 1784. Avant eux, Philidor donne *Ernelinde* et *Tom Jones*, deux œuvres riches de contrastes, d'émotion,

où se trouvent en germe toutes les qualités que développera le drame lyrique du XIX[e] siècle. Ainsi Philidor reste un incomparable musicien d'opera buffa comme d'operia seria ; sa verve comique, ses éclats de rire sont tempérés par un sentiment très français de la mesure ; dans le style tragique ou bourgeois, ses idées sont toujours nobles et généreuses. Peut-être à cette couleur manque-t-il parfois l'éblouissement de la lumière ; peut-être cette chaleur ne voit-elle point jaillir l'étincelle qui brille dans *Richard Cœur de Lion*. Au reste Philidor, par toutes ses tendances, reste très différent de Duni, Monsigny et Grétry ; il appartient plutôt à la grande famille dramatique dont on verra sortir Gluck, Weber et Berlioz.

VII

GRÉTRY

Grétry fit ses débuts à la Comédie Italienne le 20 août 1768 avec *le Huron*, comédie en deux actes et en vers que Marmontel avait tirée du célèbre conte de Voltaire[1]. Le *Mercure de France* admira la marche, l'air resté célèbre : « Dans quel canton est l'Huronie ? » le récitatif obligé de Mlle de Saint-Yves, où Grétry employait deux cors dans des tons différents, l'un en sol, l'autre en ré. Grimm écrivait ces phrases judicieuses : « Philidor a le style un peu allemand et en tout moins châtié ; il entraîne souvent de

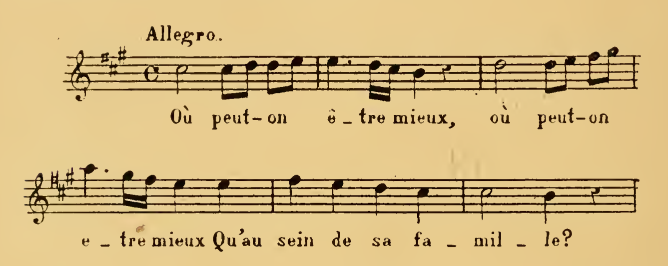
1. Les œuvres de Grétry méritent un livre spécial qui leur sera bientôt consacré dans cette collection même. Nous nous contenterons donc de les étudier dans un chapitre sommaire, en essayant surtout de montrer par quels caractères elles se relient aux œuvres contemporaines. — Grétry, né à Liège le 11 février 1741, séjourna à Rome de 1759 à 1766 et s'initia à la musique de Pergolèse, de Galuppi et de Jommelli. C'est à Genève en 1767 qu'il vit représenter *Rose et Colas*, *Tom Jones* et le *Maréchal Ferrant* ; dès lors, sa carrière se trouva orientée ; il vint à Paris la même année, fut présenté à Philidor et fit jouer sans succès à l'Opéra ses *Mariages samnites*.

force par son nerf et sa vigueur. Grétry entraîne d'une manière plus douce, plus séduisante, plus voluptueuse. » Nous avons retenu bien peu de chose du *Huron* ; pourtant le succès fut réel et Grétry parut dès lors capable de rivaliser avec Philidor ; c'est qu'on pouvait déjà reconnaître dans le style du *Huron* deux qualités essentielles : d'abord une étroite union entre les paroles et la musique, ensuite une grâce un peu naïve, un sentiment spontané et sincère que l'on n'avait rencontrés jusque-là ni dans Philidor, ni dans Monsigny.

Lucile, qui date du 5 janvier 1769, était, dit-on, la première pièce de la Comédie Italienne qui ne fût pas gaie, et quelques contemporains songèrent à s'en plaindre. Lucile se réjouit d'un mariage imminent avec Dorval qu'elle aime ; mais Blaise arrive, porteur d'une mauvaise nouvelle : par suite d'une substitution d'enfant, Lucile n'a plus droit à sa fortune et son mariage paraît compromis. Heureusement nous sommes à une époque « où les hommes sont égaux par le cœur » ; on oubliera l'origine roturière de Lucile, que rien n'empêchera de jouir de son bonheur.

Sujet attendrissant, qui produisit au théâtre « le rare spectacle d'un auditoire fondant en larmes ». La musique de Grétry devait tout son

charme à son naturel et à sa franchise : on admirait au début l'air de Lucile, candide et lumineux : « Qu'il est doux de dire en aimant » ; bientôt toute la famille se trouve réunie pour le déjeuner, et voici le quatuor qui méritait et qui connut une éclatante fortune :

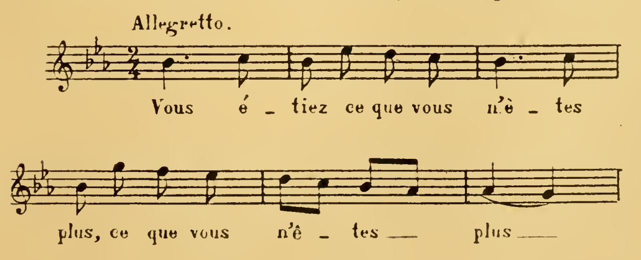


Le beau monologue de Blaise « Ah, ma femme, qu'avez-vous fait? » montrait déjà à quelle force Grétry pouvait atteindre dans le style purement dramatique. La pièce se terminait par un aimable divertissement composé de contredanse, ronde et chœur final.

Quelques mois plus tard, Grétry connut un éclatant succès avec son *Tableau Parlant*, écrit sur un spirituel livret d'Anseaume. Le titre porte « comédie-parade » et c'est bien en effet au Théâtre de la Foire qu'il faut rattacher ce petit chef-d'œuvre. Nous y retrouvons les personnages de la Comédie Italienne : Isabelle, pupille du vieux Cassandre, aime Léandre, pendant que sa suivante Colombine ne pense qu'à

Pierrot. Cassandre feint de partir en voyage, mais redoute quelque ruse et imagine de glisser sa tête dans la toile de son propre portrait; c'est ainsi qu'il assiste à une partie carrée des plus aimables et intervient quand on s'y attend le moins. Pour être le dernier à rire, Cassandre consentira au double mariage.

Sur ce marivaudage, Grétry avait brodé une musique d'une ironie et d'une finesse incomparables, où se lit d'ailleurs, dans le fond comme dans la forme, l'influence des intermèdes italiens et particulièrement de la *Serva Padrona*. Dès le début, Isabelle se dépeint elle-même, telle jadis Serpina, dans un air pimpant et coquet : « Je suis jeune, je suis fille » ; cependant que Colombine, sur un rythme cassé, chevrotant, imite les déclarations surannées du vieux Cassandre. Le barbon les renouvelle dans un menuet chanté des plus gracieux, où semble passer un souvenir des opéras-comiques de Gluck, et Colombine le raille sur sa décrépitude dans une ariette d'une souplesse spirituelle :



Peut-être la verve est-elle moins spontanée dans les pages qui suivent, où Pierrot raconte longuement à Isabelle une tempête que son vaisseau a essuyée au milieu de l'Océan. C'est un sacrifice au style descriptif, que Grétry semblait regretter plus tard dans ses *Mémoires*. La fin de la pièce contient des airs pleins de grâce, comme celui d'Isabelle : « La nuit dans les bras du sommeil — Je rêvais de mon cher Léandre », un quintette fort amusant et un vaudeville final de la plus entraînante gaieté. Au total, l'habileté la plus consommée pour accommoder la musique aux situations et aux personnages, pour obtenir de l'orchestre même des effets bouffons, et surtout une verve légère, que n'avait point connue Monsigny ni Philidor, et dont les notes rapides semblaient égratigner à peine. Quels qu'aient été par ailleurs les triomphes de Grétry, il faudra toujours regretter qu'il n'ait point consacré à la parade ou à l'opéra bouffe quelques-uns des dons si rares que *le Tableau Parlant* révélait en 1769 [1].

Mais les goûts du temps, peut-être aussi l'influence de Marmontel, le ramenèrent au genre pathétique et au drame bourgeois, avec *Silvain*,

1. La Harpe écrivait : « *Le Tableau Parlant* est le véritable pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva Padrona* » et Burney, qui l'entendit en 1770, le déclare « the most fashionable » de tout l'opéra-comique.

donné le 19 février 1770. L'acte de Marmontel était un tableau de l'amour conjugal qui provoqua un vif attendrissement. Comme dans *Lucile*, on y trouvait l'éloge de la campagne, de la vie rustique, l'opposition de la noblesse d'origine et de la noblesse du cœur. Grétry avait mis dans les duos entre Sylvain et Hélène une émotion profonde, et pour la première fois il se plaisait à peindre l'amour naïf qui s'ignore lui-même, avec une délicatesse que nous admirerons dans les œuvres suivantes (« Je ne sais pas si ma sœur aime »).
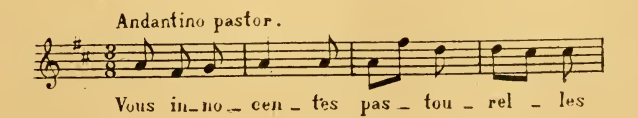
Nous passerons rapidement sur *les Deux Avares,* opéra-comique de Fenouillot de Falbaire, représenté à la Comédie Italienne le 6 décembre 1770 et sur l'*Amitié à l'épreuve*, de Marmontel, donné la même année, pour arriver à *Zémire et Azor*, un des chefs-d'œuvre de Grétry, dont la première eut lieu à Fontainebleau le 9 novembre 1771. Marmontel avait tiré quatre actes de son conte de *La Belle et la Bête*, dont le sujet est bien connu. La musique de Grétry mêlait dans un équilibre parfait le style tendre et le style humoristique ; tout le rôle d'Ali est fait de pages spirituelles et légères : on admira au premier acte l'air « Les esprits dont on nous fait peur », au quatrième acte l'air « J'en suis encor tremblant », d'un style si expressif et si

varié. Mais il y avait dans *Zémire et Azor* des pages d'un ton plus élevé : c'était au début du deuxième acte le charmant tableau d'intimité, qui nous montre les filles de Sander penchées sur leur ouvrage : « Veillons, mes sœurs. » On s'attendrissait à entendre la romance d'Azor « Du moment qu'on aime », accompagné en sourdine par les violons ; mais la scène à succès fut celle du Tableau Magique, où Zémire aperçoit sa famille plongée dans le deuil par sa disparition. On sentait une sincère émotion dans la belle phrase : « Ah ! laissez-moi la pleurer » ; de plus Grétry avait su créer une atmosphère mystérieuse, en plaçant des cors et des clarinettes dans la coulisse.

L'*Ami de la Maison*, de Marmontel et Grétry, fut donné aux Italiens le 14 mai 1772 ; le sujet n'était guère séduisant pour un compositeur. Agathe, aimée de son cousin Célicour, a pour précepteur l'hypocrite Cliton qui la persécute de ses assiduités ; elle finit par le démasquer et par épouser celui qu'elle aime. La musique de Grétry restait toujours fine et spirituelle, parfaitement appropriée aux situations, mais la pièce ne connut qu'un médiocre succès.

Dans la même année 1773, Grétry fit représenter deux opéras-comiques : *le Magnifique*, de Sedaine, le 4 mars et *la Rosière de Salency*,

de Masson de Pezay, le 23 octobre, et un ballet héroïque, *Céphale et Procris*, donné à Versailles le 30 décembre. Il faut consacrer quelques lignes à *la Rosière de Salency*, où le style de Grétry, jusqu'ici comique et dramatique, se modifie pour peindre une action exclusivement champêtre. Le livret était d'une extrême faiblesse : Cécile, surprise en train d'embrasser Colin, se voit contester son titre de rosière, par suite des intrigues d'un méchant bailli ; désespérée, elle veut se jeter à l'eau, mais Colin la sauve à temps et le seigneur du village unit les deux amoureux. La musique instrumentale tient une grande place dans *la Rosière* ; nous reviendrons sur l'ouverture, riche de motifs nouveaux ; entre le deuxième et le troisième acte se place un charmant entr'acte avec thème et variations ; la pièce se termine par un divertissement rustique. Le souple talent de Grétry avait su donner au style vocal une simplicité et une naïveté toutes champêtres dans les ariettes de Cécile : « Quel beau jour se dispose... » Peut-être même quelques-unes de ces mélodies nous semblent-elles d'un tour facile :
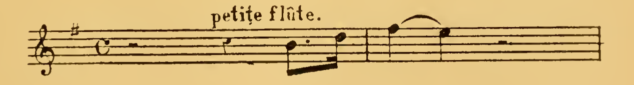


Grétry avait un goût trop sûr pour abuser de ces romances, mais ses émules, malheureusement, n'auront point pareille discrétion. Il y avait pourtant dans *la Rosière* des accents plus énergiques : le bel air de Colin : « Eh, que me fait l'orage? », ou le célèbre récit de Jean Gaud : « Ma barque légère — Portait mes filets ». Cet air appartient encore au style descriptif, mais à un style concentré, simplifié ; Grétry évoque bien la tempête et le naufrage, mais il a soin de ne point détourner l'attention du personnage principal.

La Fausse Magie, de Marmontel et Grétry, parut le 1er mars 1775. On y admirait, dit le *Mercure* « une science profonde de l'art avec toutes les grâces de la belle nature ». Ici encore Grétry avait peint avec bonheur un amour jeune et timide dans l'air de Lucette : « Je ne le dis qu'à vous ».

De 1771 à 1778 la plupart des livrets fournis à Grétry furent d'une insigne médiocrité ; mais il eut la bonne fortune de rencontrer un jeune écrivain anglais, Hales, que l'on appelait D'Hèle et qui lui fournit le texte du *Jugement de Midas* et de l'*Amant Jaloux*. *Le Jugement de Midas*, comédie en trois actes, parut à la Comédie Italienne le 27 juin 1778 ; c'était un opéra-comique d'un genre spécial, fort rapproché de la Revue,

et dont les allusions étaient uniquement musicales ; il y a, entre le texte de Hales et la musique de Grétry, une liaison si étroite qu'il est impossible de les étudier séparément. Il s'agit en deux mots d'un bailli de village, Midas, appelé à se prononcer entre trois musiciens rivaux, Pan, Marsyas et Apollon. L'introduction est une de ces symphonies à programme que Grétry appréciait fort : « bruit silencieux » qui annonce l'aurore, orage, chute d'Apollon, retour au premier mouvement et lever du soleil ; il serait intéressant d'étudier ce style instrumental, de montrer l'importance que Grétry accorde à chaque instrument et comment le hautbois, par exemple, est chargé d'introduire un délicieux allegretto pastoral. Ça et là, la musique se coupe d'épisodes spirituels ; un pâtre effrayé apparaît :

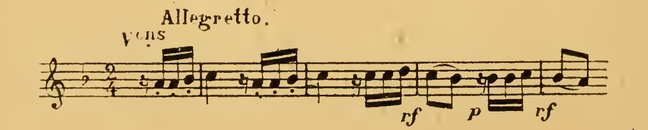


puis se sauve sur une descente de doubles croches. Apollon accorde sa lyre pour se consoler et dans un air fort spirituel, le fermier Palémon lui énumère les occupations dont il sera chargé à la campagne. Tout à coup une voix joyeuse entonne dans la coulisse : « C'est qu'elle est jolie, ma mie ». C'est Pan le bûcheron, qui personnifie dans la pièce le vieux vaudeville ; le

berger Marsyas lui répond par un traditionnel récitatif d'opéra. L'opposition des deux rivaux continue à se manifester par la façon dont ils interprètent une même ariette.

Le deuxième acte renferme d'amusantes scènes épisodiques où nous voyons Apollon conter fleurette aux bergères ; le style tendre de Grétry exprime à merveille le trouble de Lise « qui sent naître dans son âme un trouble tout nouveau ».

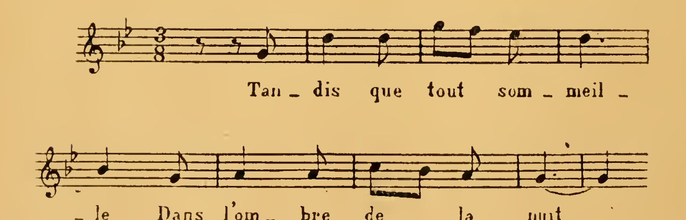
Nous assistons dans le troisième acte au grand concours de chant institué par Midas. Dans une belle cantate, d'un style noble et austère, Apollon adresse ses regrets à Daphné changée en laurier. « Petite musique, s'écrie Midas, chantée sans goût, point de ports de voix, point de ces cadences perlées... » Sur quoi Marsyas commence un « chant français » et fleuri, auquel Pan riposte par un joyeux vaudeville. Midas ravi prodigue les éloges aux deux rivaux ; mais Apollon demande la parole et fait entendre la fable célèbre du coucou et du hibou qui prennent l'âne pour juge de leur chant. Ce sont des pages où Grétry s'amuse aux effets pittoresques : voici d'abord l'introduction :



Une gamme chromatique des violons évoque le chant du hibou, et les petites flûtes donnent les deux notes mélancoliques du coucou; bientôt l'âne se met à braire : bravo ; le rossignol arrive, chante, et son ramage est à peine écouté. A peine Midas a-t-il prononcé son jugement, sous forme de récitatif d'opéra, que des oreilles d'âne lui sortent de la tête, pendant que les petites flûtes et les violons à l'unisson se mettent à braire. Mercure vient annoncer à Apollon que son exil prend fin ; le dieu remonte au ciel et le chœur célèbre sa gloire.

Nous avons insisté sur *le Jugement de Midas*, parce que cette pièce spirituelle est en somme le dernier épisode de la lutte des ariettes et des vaudevilles et, comme telle, rentre à tous points de vue dans le cadre que nous nous sommes tracé. Aussi éloigné du froid récitatif d'opéra que de l'ancien vaudeville, Grétry nous montre ses préférences dans le rôle d'Apollon, qui symbolise l'indépendance de la mélodie et du génie. Plus de style convenu, destiné à tomber d'un côté dans la sécheresse, de l'autre dans la grossièreté, mais le champ libre à un sentiment sincère que renforce encore la simplicité de la forme : n'est-ce point là précisément le sens intime de la révolution que Grétry poursuivait dans l'opéra-comique?

Le 20 novembre 1778, Grétry connut encore un grand succès avec *les Fausses Apparences* ou *l'Amant Jaloux*. Cette comédie lyrique se passe en Espagne et la couleur locale, assez respectée par d'Hèle, entraînait à sa suite les imbroglios, les sérénades nocturnes, les clairs de lune, les mandolines et les guitares, tout un décor que nous n'avons pas encore vu disparaître de l'opéra-comique, mais qui s'y introduisait peut-être pour la première fois. Comme dans *le Jugement de Midas*, la poésie et la musique montraient l'union la plus étroite ; on admira la verve que Grétry savait déployer dans certains airs : « La plaisante aventure... » ; on n'oublia plus la charmante sérénade que Florival, accompagné du quatuor et de deux mandolines, vient donner sous les fenêtres de Léonore :
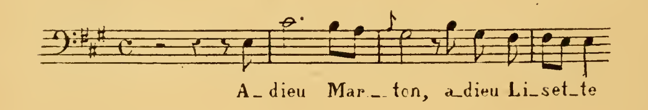


D'Hèle fournit encore à Grétry le livret des *Événements Imprévus*, opéra-comique donné à Versailles le 11 novembre 1779.

Les sujets empruntés au moyen âge ne

devaient pas tarder à séduire Grétry : le 30 décembre 1779, il fit jouer à Versailles *Aucassin et Nicolette*, trois actes de Sedaine. Le sujet, emprunté aux *Amours du Bon vieux temps*, de Lacurne de Sainte-Palaye (1756), roulait sur les amours contrariées du chevalier Aucassin et de la bergère Nicolette. On tourna en ridicule les recherches de style archaïque, auxquelles Sedaine et Grétry avaient apporté toute leur attention. Pourtant cette partition, par son habileté théâtrale et par le caractère des motifs musicaux, est celle qui nous paraît annoncer directement *Richard Cœur de Lion*. Le rôle de Nicolette renferme des pages touchantes : l'ariette « Simple et naïve », la romance « Cher objet de ma pensée », accompagnée par les violons et les bassons, soutenue par un accord des deux flûtes. Mais il y a plus de nouveauté dans les scènes des hommes d'armes, qui nous montrent déjà ces duos « contrastés », pleins de vie, dont Grétry possédait seul le secret. Enfin le style rustique s'y révélait d'une sincérité et d'une fermeté rares dans les airs : « Que de pièces d'or » ou « Pour le labourage ».

Nous ne ferons que mentionner *Colinette à la cour*, *l'Embarras des richesses* (1782) et *la Caravane du Caire* (1783), qui devait séduire le public par son caractère pittoresque et ses prétentions

à l'orientalisme, mais qui ne saurait marquer une date dans la carrière de Grétry. L'*Épreuve villageoise*, deux actes de Desforges, connut un gros succès le 24 juin 1784. La pièce portait encore le titre d'opéra bouffon ; Grétry s'y adonnait au style champêtre, avec plus de mesure et plus de goût encore que dans *la Rosière de Salency*. On retrouve ici ces mélodies au souffle large, où Philidor semble parfois avoir inspiré Grétry : c'est l'air de La France qui, sur le point de se marier, salue pour la dernière fois ses anciennes amours :



Le deuxième acte se passe à la fête du village, au milieu de danses et de divertissements du goût le plus charmant.

Ce fut enfin, le 21 octobre 1784, la première de *Richard Cœur de Lion*, le chef-d'œuvre de Sedaine et Grétry. Il serait difficile, dans cette rapide histoire de l'opéra-comique, de consacrer à cette pièce toutes les pages dont elle est digne ; du reste, bien d'autres l'ont fait avant nous, à la fin du XIXe siècle surtout, quand on a reconnu quelle place occupait *Richard* dans l'évolution du drame lyrique et quelle secrète parenté

l'unissait au *Freischütz* ou même à *Tannhäuser*. Il nous suffira d'indiquer ici deux points essentiels : en quoi *Richard* ressemblait-il aux précédentes pièces de Grétry ; qu'apportait-il comme éléments nouveaux ?

Reconnaissons avant tout ce que la musique de Grétry devait au beau livret de Sedaine : je ne parle pas du dénouement, plusieurs fois remis sur le métier, sans que la dernière solution nous satisfasse entièrement. Mais Sedaine avait eu le talent de traiter un sujet historique, et de ne pas l'affaiblir par ces recherches archaïques, ce souci maladroit de la couleur locale qui ont souvent gâté des œuvres fort intéressantes au XVIIIe siècle ; il avait su mêler avec goût la fantaisie à l'histoire, envelopper tous ses personnages d'une teinte *romantique*[1] et parfois mélancolique, qui leur prêtait le charme le plus discret. Cette pièce pourtant conservait hautement les traditions classiques : n'avait-elle point pour « ressorts » de grands sentiments et de « grands intérêts d'État » : amour, fidélité, grandeur du pouvoir royal ?

Quant à la musique, on y retrouvait d'abord le style champêtre de *la Rosière* et de *l'Épreuve*, plus ferme et plus coloré, dans les rondes et les

1. Le terme se trouve dans la Correspondance de Grimm.

chansons des paysans (« Et zig et zog », « Que le sultan Saladin »). Jamais le compositeur n'avait peint l'amour naïf avec plus de délicatesse que dans le délicieux air de Laurette : « Je crains de lui parler la nuit » ou dans l'air d'Antonio : « La danse n'est pas ce que j'aime ». Des trios, des finales si animés, nous avons déjà reconnu les éléments dans d'autres partitions. Si Grétry y affirmait une maîtrise faite de goût, de vérité, de pénétrante observation, c'est par son émotion dramatique qu'il réussissait à donner à *Richard* une grandeur inconnue. On a voulu voir dans le thème célèbre : « Une fièvre brûlante » un véritable leitmotif ; mais le leitmotif wagnérien est une phrase musicale qui a sa vie propre en dehors de l'action et qui vient la compléter, tandis que le thème de *Richard* est toujours ramené par les nécessités de l'action elle-même ; pourtant son emploi reste inattendu, émouvant. Ce qu'on entendait pour la première fois, c'étaient les grands airs de Blondel et de Richard (« O Richard, ô mon roi », « Si l'univers entier m'oublie ») d'une vérité profondément humaine que le répertoire de l'Opéra n'avait jamais révélée ; c'était surtout ce souffle plus large qui soulevait le drame tout entier, le pénétrait d'une vie généreuse, l'éloignait des fadeurs et des bouffonneries de l'ancien opéra-comique, pour

lui donner une place nouvelle dans la série des œuvres musicales dont la sève, ininterrompue, a coulé jusqu'à nous.

Arrêter à cette date l'examen des œuvres de Grétry, c'est rendre à sa mémoire un plus juste hommage. Il semble qu'après 1784 une certaine lassitude se marque dans sa carrière et il nous faut arriver jusqu'au 2 mars 1789, pour rencontrer un vrai succès avec *Raoul Barbe-Bleue*, dont Sedaine lui fournit les trois actes. Isaure aime Vergy et en est aimée, mais elle se résigne à épouser Raoul de Carmantans, qui la persécute et veut la mettre à mort. Des chevaliers accourent à temps pour la défendre et pour tuer Barbe-Bleue, ce qui laisse Isaure libre d'épouser Vergy. Rien de plus amusant que les détails moyen-âgeux dont Sedaine avait rehaussé son texte ; le décor représente « la plus belle salle du château le plus délabré... il y a, accrochés dans cette salle, des casques, des cuirasses, des boucliers, des lances, des massues antiques, tels qu'ils étoient aux IXe et Xe siècles ». Les gens de Raoul, « dont la noblesse se perd dans la nuit des temps », sont habillés d'une même livrée, « comme les valets de cartes ».

Bien des pages de la partition rappellent les plus beaux triomphes de Grétry : c'est la scène des bijoux, où Isaure, parée des présents offerts

par Raoul, interroge son miroir : « Que vois-je ? c'est moi-même ; quelle surprise extrême ! » Malgré son amour pour Vergy, elle est femme ; une telle richesse suffit à la troubler et bientôt elle s'abandonne tout entière à ces plaisirs nouveaux : « Est-il beauté que je n'efface ? » On voit combien cette scène, supérieurement menée, annonce la scène des bijoux dans le *Faust* de Gounod. Il faut citer encore la belle page où Vergy, déguisé en sœur Anne, interroge vainement l'horizon ; il ne voit que la poussière, que Grétry évoque par un mouvement uniforme des altos et des bassons ; mais bientôt approchent les cavaliers, et le rythme se fait rapide, haletant ; il y a là une série d'effets émouvants, où le compositeur retrouvait l'émotion dramatique de *Richard Cœur de Lion*.

*
* *

Nous voici à la veille de la Révolution française, et des nombreux opéras-comiques que Grétry écrivit de 1789 à 1803, nous n'aurions plus guère à retenir qu'*Anacréon chez Polycrate* (1797).

A première vue, il ne paraît pas très facile de préciser en quoi Grétry diffère de Monsigny et de Philidor. La langue musicale qu'il parle, la forme de récitatif qu'il emploie sont à peu près

celles dont Monsigny fait usage ; sous le rapport de l'orchestration, Grétry reste bien inférieur à Philidor. Comme le style de Duni ou de Monsigny, le style de Grétry est souvent pauvre, étriqué ; le compositeur pratique volontiers les redites et abuse des séquences à l'italienne, satisfait de transporter un même motif à la tierce ou à la quinte. Naturellement doué pour la mélodie, il n'est point assez sévère dans le choix de ses thèmes ; il s'abandonne à un goût facile, il ouvre la porte à la romance sentimentale et pleurarde qui, après lui, sévira pendant tant d'années. Heureusement sa simplicité, son sens profond de la mesure l'arrêtaient à temps sur cette route.

Que reste-t-il alors à Grétry qui puisse l'élever si haut ? Deux incomparables trésors : le cœur et l'imagination ; il sent profondément lui-même et il sait inspirer aux autres l'émotion qui l'a saisi ; c'est un homme et c'est un poète. Cette sensibilité aiguë, nous la reconnaissons chez Monsigny dans les meilleures pages du *Déserteur*, nous croyons la découvrir chez Philidor, cachée derrière une savante armure ; chez Grétry seulement, elle jaillit, comme une source vive, de la musique elle-même, qu'elle s'exprime dans les troublants aveux des villageoises ingénues ou dans les nobles accents de Blondel et

de Richard. Tel Grétry apparaît dans ses œuvres, tel il était aussi dans sa vie privée : enthousiaste, complaisant, bon et charitable. Enfin Grétry possède au suprême degré, comme écrivait un de ses biographes, l'art de peindre avec des sons ; il porte en lui une puissance de suggestion rare au XVIIIe siècle ; grâce à sa musique, nous sortons de cet art spirituel, mais sec et précis, auquel la littérature et la peinture du temps nous ont souvent habitués, nous entrons dans un domaine plus poétique et plus romantique, où s'évoquent des paysages historiques ou champêtres, où se devinent des sentiments que la parole exprime avec peine. Quoi de plus charmant que la sonorité douce et voilée dont s'enveloppe la ronde de nuit, entre le premier et le deuxième acte de *Richard Cœur de Lion* ? Cet art des demi-teintes est peut-être le secret d'une sympathie émue dont Grétry jouit encore, car nous savons que, comme les lumières éblouissantes, les délicates grisailles appartiennent dans la musique française à une tradition plus que séculaire.

VIII

L'OPÉRA-COMIQUE A LA VEILLE DE LA RÉVOLUTION

Pour montrer ce qu'était l'opéra-comique français à la veille de la Révolution, il convient que nous retracions dans ses grandes lignes l'histoire extérieure de la Comédie Italienne de 1762 à 1789. Après la fusion de 1762, les recettes du théâtre avaient monté rapidement et se maintinrent en excellent état jusqu'en 1764, avec de gros succès comme *le Bûcheron* ou *le Roi et le Fermier*. De 1765 à 1769, la situation est moins florissante et les comédiens attribuent cette décadence aux pièces françaises et italiennes qu'ils accusent d'encombrer leurs affiches au détriment des opéras-comiques ; à la suite de leur campagne, les pièces françaises furent supprimées en 1769, mais un mouvement d'opinion publique les fit rétablir en 1779 ; quant aux pièces italiennes, elles furent définitivement

supprimées en 1780. De 1770 à 1789, les recettes se maintinrent satisfaisantes, presque sans interruption.

Le personnel de la Comédie Italienne s'était trouvé reconstitué en 1762 ; outre les principaux acteurs de l'Opéra-Comique, accueillis rue Mauconseil, la Compagnie avait passé un traité avec Favart et Duni, leur octroyant à chacun mille livres par an, à condition de donner deux pièces au théâtre ; Anseaume était également engagé comme auteur à raison de mille livres. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises le nom de Goldoni : dès février 1762, le comité avait voté une somme de 1 000 livres pour faire venir le célèbre écrivain, qui reçut 500 livres par mois à partir de septembre 1762 ; les mémoires qu'il a laissés sur sa vie parisienne sont un des documents les plus curieux que nous possédions sur cette époque. Le 18 septembre 1771, Grétry fut nommé maître de musique de la Comédie avec 1 200 livres d'appointements, qui furent portées à 1 800 livres en mars 1785.

L'analyse de quelques baux passés entre la Comédie Italienne et l'Opéra de 1762 à 1789 nous montrera à quel genre de pièces le théâtre était légalement réduit. Le bail du 1er janvier 1767 permettait aux Italiens de jouer « les pièces de

leur théâtre et celles de l'Opéra-Comique », y compris les parodies d'opéras, « ainsi que cela s'est pratiqué de tout temps ». La clause suivante était beaucoup plus importante au point de vue strictement musical: « Lesdits sieurs comédiens ne pourront non plus faire venir aucuns Bouffons d'Italie, ni se servir de ceux qui pourraient se présenter à eux, ni faire exécuter sur leur théâtre aucuns intermèdes ni opéras italiens par qui, ni sous quelque prétexte que ce soit ». Cette interdiction fut pénible aux Comédiens Italiens, qui ne ménagèrent point leurs protestations. Ils faisaient observer « que ne demandant à jouir de cette faculté que dans le cas seulement où il n'y aurait point de Bouffons à l'Opéra, ils ne lui font aucun tort, que c'est à la parodie des opéras italiens qu'on doit et le progrès de la bonne musique en France et le goût plus général qu'on a aujourd'hui pour l'opéra. C'est donc faire tort au public de le priver de cette musique sans qu'il en revienne aucun avantage à l'Opéra »: Ce raisonnement était sans doute fort judicieux; mais l'Opéra ne voulut point en démordre; il redoutait avant tout d'être atteint dans son privilège par la représentation d'ouvrages de « musique suivie », et les opéras bouffes italiens, qui remplaçaient les scènes en prose par le récitatif, répondaient tous à cette formule. Le bail de 1788,

le dernier de l'ancien régime, revenait sur la même interdiction et défendait à l'avenir « aucun usage de musique italienne ou autre parodiée et accommodée sur des paroles françaises ».

*
* *

Si l'opéra-comique devenait officiellement un genre localisé, on peut dire que son esthétique se précisait aussi à partir de 1769. Certes les théoriciens de l'opéra-comique sont peu nombreux au XVIIIe siècle ; j'entends ceux qui parlent de musique ; si nous voulions faire appel aux critiques littéraires ou artistiques, nous n'aurions que l'embarras du choix. Le premier en date paraît être Nougaret, avec son *Art du théâtre*, publié en 1769 ; on trouve dans cet ouvrage d'intéressantes remarques sur l'origine du genre ou sur différentes pièces jouées entre 1762 et 1769. Mais que d'incertitudes ou d'erreurs ! Nougaret, par exemple, définit ainsi l'opéra-comique : « Un petit drame sans musique, rempli de couplets sur des airs connus ». L'opéra bouffon au contraire est « celui qui ne contient que des ariettes, dont le sujet est extrêmement gai, dans lequel il y a plus d'action que de paroles et qui offre une intrigue basse, ainsi que des caractères communs ». Or il suffit de

regarder les titres des partitions — essentiels, puisqu'ils nous transmettent la pensée des compositeurs — pour trouver dans la pratique une extrême confusion entre les deux termes. *Le Jaloux corrigé*, qui mêle les vaudevilles aux ariettes, s'appelle opéra bouffon; *les Troqueurs* s'appellent tantôt opéra bouffon, tantôt intermède, et l'historien même de l'opéra bouffon, Contant d'Orville, range sous ce titre les pièces les plus diverses, depuis *la Bohémienne* et *le Diable à Quatre* jusqu'à *Tom Jones*.

Cette confusion qui existe dans la nomenclature se retrouve également dans les idées des théoriciens; c'est donc en dehors d'eux qu'il convient de considérer l'esthétique du genre. Je rappellerai simplement que l'opéra-comique participe au grand mouvement d'idées qui se produit en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Amour de la nature, exagération du sentimentalisme, culte de la vertu, tout cela se retrouve dans les livrets et dans la musique même. Précisément la période où ces idées prennent toute leur extension est aussi celle où l'opéra-comique, émancipé, devient un genre capable d'exercer à son tour une influence au lieu d'en subir. C'est à partir de 1750 que l'on commence à goûter le pittoresque de la nature, que les voyageurs, ouvrant enfin les yeux,

n'hésitent plus à passer les monts, à affronter les mers. Ils cherchent ensuite à retrouver leurs impressions, délicates ou profondes, chez les peintres de pastorales ou de paysages, chez les romanciers tels que J.-J. Rousseau, dont la *Nouvelle Héloïse*, publiée en 1762, arrache des larmes à plusieurs générations. Ces héros presque romantiques, dont l'âme sensible est un « funeste présent du ciel », comme dit Saint-Preux, le public aime à les retrouver sur la scène de la Comédie Italienne ; il y cherche aussi ces exemples de vertu, ces anecdotes dramatiques ou attendrissantes, que les journaux ne cessent de lui mettre sous les yeux en termes dithyrambiques. Auteurs et compositeurs, qu'il s'agisse de Grétry ou d'autres, tous font vibrer la même corde ; sont-ils sincères ? c'est ce qu'il ne nous appartient pas de décider, mais enfin, ils sont instruits par l'expérience, ils ne sauraient être désintéressés et ils voient par exemple que les recettes de l'*Amoureux de Quinze ans* sont infiniment supérieures à celles du *Huron*.

Voilà pourquoi le livret d'opéra-comique, à partir de 1770 surtout, prend de nouveaux caractères : on exige qu'il soit sérieux, larmoyant et bourgeois ; quant à ses procédés même, ils se fixent peu à peu et deviennent ce qu'ils étaient encore au temps de Scribe, suivant une formule

qu'on a fort bien définie en ces termes : « Montrer les héros du drame menacés dans leurs amours, leur fortune, leur honneur et même dans leur vie, et courant un danger assez sérieux pour émouvoir vivement le spectateur ; puis, après avoir égayé l'action par les plaisanteries et les couplets de quelques personnages épisodiques, imaginer un dénouement qui termine la pièce à la satisfaction générale. »[1]

De cette conception du sujet dérivent certaines qualités que l'on recherche volontiers dans la musique : il faut avant tout de la mélodie, une mélodie à la fois simple et pleine d'expression dramatique. « Le sentiment doit être dans le chant, écrivait Grétry ; l'esprit, les gestes, les mines doivent être répandus dans les accompagnements. » Ainsi se crée dans la musique française, vers 1780, un style sensible qui doit peut-être moins à l'Italie qu'à l'Allemagne. Les intermèdes italiens avaient servi de modèles aux premiers compositeurs, aux La Ruette et aux Duni ; leur souci de la symphonie pittoresque se retrouve encore chez Philidor. Mais il ne faudrait pas considérer ce style sensible comme une simple manifestation de l'opéra-comique ; on le rencontre dans les symphonies de Gossec ou de

1. F. Gaiffe. *Le drame en France au XVIIIe siècle*, pp. 226-227.

Rigel, dans les concertos de violon d'un Bagge ou d'un Kreutzer, des œuvres qui reçoivent leur inspiration d'Allemagne. Si on considère la matière musicale en elle-même, les procédés de ce style apparaissent comme l'amplification, l'exagération de certaines formules, de certaines manières d'écrire qui avaient été surtout pratiquées par les symphonistes de l'école de Mannheim. Tel gruppetto, tel rythme anapestique désigné sous le nom de Seufzer, vulgarisé par Stamitz et ses élèves, se retrouve dans le style instrumental de Philidor ou de Dalayrac. La victoire de l'Allemagne sur l'Italie, dont notre symphonie porte les marques entre 1755 et 1760, ne s'observera dans l'opéra-comique que vingt ans plus tard, en raison du développement tardif de ce genre, mais il eût été invraisemblable qu'elle ne se produisît pas.

*
* *

Ces considérations générales vont s'illustrer par des exemples pratiques, pris dans les œuvres des compositeurs de la fin du XVIIIe siècle autres que Philidor, Monsigny, Grétry. N'est-ce point chez des maîtres d'une personnalité moins vigoureuse que nous observerons plus facilement les signes des influences extérieures? Mais il

est indispensable de mentionner auparavant deux événements qui sont liés aux destinées de l'opéra-comique entre 1775 et 1780 : le retour des Bouffons Italiens et la renaissance des pièces en vaudevilles.

Le retour des Bouffons n'est qu'un épisode de la lutte des Gluckistes et des Piccinnistes. Au printemps de 1778, Devismes, directeur de l'Opéra, imagina, pour relever le prestige de la musique italienne compromis par les succès de Gluck, de faire venir une troupe de bouffons, dont le chef d'orchestre serait Piccinni. Le 11 juin 1778 eut lieu la première des *Finte Gemelle* de Piccinni ; quelques jours après, ce fut le tour de la *Finta Giardiniera* d'Anfossi. On apprécia ces œuvres, dont la musique était vivante et pittoresque, mais il n'y eut qu'une voix pour critiquer les livrets, froids et conventionnels. En octobre 1778, Grimm déclare tous ces poèmes « absurdes » ; c'est la *Frascatana* de Paisiello qui a obtenu le plus grand succès. Nous n'insistons pas sur ces représentations qui furent données à l'Opéra, au cours d'une querelle où l'opéra français était seul en cause. Il ne semble pas qu'elles aient eu grande action sur l'opéra-comique ; elles arrivaient sans doute trop tard ; le genre avait ses chefs-d'œuvre consacrés, son esthétique et ses théoriciens ; il offrait moins

de prise aux influences étrangères que le théâtre de la Foire ou la Comédie Italienne vers 1752.

Deux ans après, on assistait à la Comédie Italienne à une renaissance du vaudeville sous l'influence de deux écrivains de talent : M. de Piis et Barré. Le bail du 1er janvier 1780 spécifiait que le mardi et le vendredi de chaque semaine, les Comédiens ne pourraient donner « aucune représentation d'aucuns ouvrages en musique, anciens ou modernes du genre de l'opéra-comique... mais uniquement des pièces à vaudevilles purs et simples, dans lesquelles il n'entrera pas de morceaux de musique ou d'ariettes faites exprès, ni traduites des opéras italiens, mais seulement des accompagnements pour vaudevilles ». La critique se montre assez favorable à la nouvelle tendance, si l'on en juge par l'opinion de Grimm et de La Harpe : c'est que les pièces de M. de Piis et Barré ornaient un texte spirituel de timbres fort bien choisis.

Le 7 novembre 1780, la Comédie Italienne donna avec succès un divertissement de ces deux auteurs : *les Vendangeurs ou les Deux Baillis*; les timbres employés sont de trois espèces : on trouve d'abord des airs populaires : « As-tu vu la lune, Jean », bourrée de Saintonge, chantée avec accompagnement de tambourin. Voici un certain nombre de vieux vaudevilles : « Adieux

paniers, vendanges sont faites — Toujours va qui danse — Le prévôt des marchands — Réveillez-vous, belle endormie — Charmante Gabrielle — Ma commère quand je danse ». Ce sont enfin de nombreux airs d'opéras ou d'opéras-comiques : plusieurs ariettes de l'*Amoureux de Quinze Ans*, « Il était une fille » d'*Annette et Lubin*, le vieil air des *Trembleurs*, de Lully ; enfin le célèbre menuet d'Exaudet[1].

Quelques années plus tard, la musique des *Solitaires de Normandie* (15 janvier 1788) offrait une composition analogue : airs ou même Noëls populaires (Où s'en vont ces gais bergers) ; airs de Dalayrac, Grétry, J.-J. Rousseau (Je l'ai planté, je l'ai vu naître).

On a souvent dit que cette renaissance du vaudeville fut éphémère ; il serait plus juste de dire qu'elle fut restreinte et sans action sur l'opéra-comique, auquel elle ne porta point de préjudice. En tout cas, elle est à retenir comme marquant la constitution d'un genre nouveau, baptisé du reste par M. de Piis et Barré : la *comédie-vaudeville*. Si la chose existait depuis longtemps,

1. D'Origny écrivait à propos des *Vendangeurs* : « MM. de Piis et Barré nous ont rendu le goût du vaudeville, dont l'enjouement et la liberté sont si analogues à notre caractère et s'ils ont craint d'être réduits à grapiller, après Panard et quelques autres écrivains, l'accueil du public leur a fait connaître qu'ils venaient encore à temps pour vendanger, puisqu'il leur donnoit à pleines mains des suffrages ».

le mot même ne semble point avoir fait son apparition avant 1782, avec *le Public vengé*[1].

*
* *

On sait que la production d'opéras-comiques a été considérable à la fin du XVIIIe siècle et on se doute aussi du nombre prodigieux d'œuvres médiocres que le genre a vu naître. Nous ne nous attacherons ici qu'à un petit nombre de pièces caractéristiques, en les groupant en trois catégories : opéras-comiques champêtres, opéras-

1. Avant d'abandonner le vaudeville, il faudrait rappeler le rôle qu'il a joué hors de France. L'esthétique des pasticcios, créée par l'Italie, se développe en Angleterre et en Allemagne. Le *Beggar's opera*, de Gay et Pepusch, joué à Londres en 1728, était une satire assez violente dirigée contre les opéras de Händel; la partition utilisait des airs à danser, quelques vaudevilles français et surtout un grand nombre de chansons populaires souvent remplies du charme le plus poétique. Le succès de la pièce détermina celui du genre appelé Ballad-Operas. — En Allemagne l'opéra-comique porte l'influence de l'Angleterre et de la France : le 6 octobre 1752, Standfuss fait jouer à Leipzig *Der Teufel ist los*, qui s'inspire du théâtre anglais; le poète Weisse fait un séjour à Paris en 1759 et se souvient de *la Clochette* et d'*Annette et Lubin* dans sa pièce : *Die Liebe auf dem Lande* (1768); son *Dorfbarbier* en 1771 est imité de *Blaise le Savetier*. En 1766, Schiebeler adapte *la Fée Urgèle* sous le titre de *Lisuart und Dariolette*. Quant aux mélodies du principal compositeur, Hiller, souvent entremêlées de vaudevilles et de lieder populaires, elles ne sont pas sans analogie avec celle de Monsigny et de Philidor, en attendant que l'influence de Grétry devienne prédominante en Allemagne. Les théoriciens allemands, comme l'avocat Krause en 1752, recommandent à leurs compatriotes l'imitation des vaudevilles français. Richard Wagner distinguait avec raison quatre « soirées » essentielles dans l'histoire de l'opéra comique allemand : *La chasse*, de Hiller, 1770 (d'après *le Roi et le Fermier*, de Monsigny), *Doktor und Apotheker*, de Dittersdorf (1787), *Czar et Charpentier*, de Lortzing et enfin *les Maîtres chanteurs*.

comiques de mœurs, opéras-comiques bourgeois.

Le 14 juin 1764, le chevalier d'Herbain, amateur de talent, fit représenter *Nanette et Lucas ou la Paysanne curieuse*, sur un livret de Framery ; il s'agissait, comme toujours, de deux jeunes gens contrariés dans leurs amours par le seigneur du village. « Cet ouvrage, écrit D'Origny, contient des détails très spirituels et des morceaux de musique supérieurement faits. La musique imitative y est surtout de la plus grande beauté. » En effet d'Herbain continuait à se montrer, comme au Concert spirituel, un symphoniste de talent. Plusieurs de ses mélodies : « Maman, s'il faut vous le dire — Adieu trop faible espérance » sont d'un tour aimable et sincère.

Je signalerai simplement *la Bergère des Alpes*, de Marmontel et Kohaut, comme un exemple achevé du style pastoral et sentimental (19 février 1766). Grimm traitait la musique de « faible et mesquine » et on ne saurait l'en blâmer.

Les Pêcheurs, de Gossec (8 avril 1766) valent moins par le style vocal que par le développement donné à la musique instrumentale ; l'ouverture pastorale, riche d'une orchestration très complète, renferme des motifs intéressants. Gossec recherche les mêmes effets de musique

pittoresque dans *Toinon et Toinette* (20 juin 1767) : entre le premier et le deuxième acte on trouve un important « orage » conçu suivant les formules classiques, batteries des violons, contretemps des bassons et des cors, decrescendo aboutissant à une ariette qui célèbre le calme. La pièce, du reste, utilise un grand nombre de vaudevilles. Grimm avouait que le livret de Desboulmiers était piteux, que l'orage de Gossec n'arrivait guère à lui faire peur et que « dans le fait il donnerait mille de ces puérilités avec tout leur fracas contre le plus simple sentiment heureusement exprimé ».

La pièce la plus typique de toute la série est certainement *les Trois Fermiers*, de Dezède, musicien d'une insupportable fécondité (16 mai 1777). La scène se passe dans une chambre rustique avec « miroir gothique ». Louise va épouser Louis et la jeune Babet voudrait épouser Blaise ; toute la famille attendrie se félicite ; l'arrivée du grand-père Mathurin, puis du seigneur, provoque de nouvelles larmes de joie. Au deuxième acte, la noce est à table et échange des propos sans importance, lorsque le seigneur, M. de Belval, vient annoncer que des revers de fortune l'obligent à vendre ses terres ; désespoir général ; pour ne pas être privés d'un si bon maître, les fermiers le supplient d'accepter leur argent et

finissent par le convaincre ; nouvelles larmes de joie.

C'est le genre larmoyant dans toute son ampleur; les personnages sont factices et n'ont à la bouche que les grands mots de dévouement et de vertu. Comme on souhaiterait un loup dans cette bergerie ! On voit tout de suite le genre de musique qu'un tel scènario peut provoquer. Ce sont les romances qui y dominent et c'est la flûte qui joue le principal rôle dans l'accompagnement. Il faut indiquer pourtant, comme un exemple de style plus vigoureux, l'air de M. de Belval : « Je vous dois tout et j'en fais gloire[1]... »

Les scènes de mœurs inspirent moins auteurs et compositeurs. Que l'on compare dans ce genre les spirituelles satires que renferme le théâtre de Gherardi ou celui de Le Sage, avec les rares opéras-comiques où sont attaqués les défauts et les modes du jour à la fin du XVIIIe siècle, et l'on aura quelque idée du changement qui s'est opéré dans les esprits. Voici pourtant, le 7 octobre 1765, le *Petit Maître en province*, d'Alexandre, qui nous montre les habitudes d'un baron conservateur et provincial, bouleversées par un élégant marquis, lequel prétend tout régler au goût du jour. Le baron finit par

1. A ce genre appartient encore *le Droit du Seigneur*, de Martini, joué avec succès le 17 octobre 1783.

pénétrer la duplicité du petit maître et par accorder sa fille à celui qu'elle aime. La musique n'a pas grande originalité ; elle montre, comme le disait Grimm, que tout le monde peut écrire de jolies ariettes, sans être doué de talents musicaux. Les airs du petit maître sont souvent amusants, pendant que le baron lui répond d'un ton à la fois digne et déclamatoire.

Le 23 janvier 1781, Champein fit représenter à la Comédie Italienne sa *Musicomanie*, inspirée de *la Mélomanie*, d'Audinot. Cet opéra-comique est un des plus curieux de l'époque, parce qu'on y trouve à la fois une satire personnelle et une satire musicale. La satire personnelle était dirigée contre le baron de Bagge, le plus célèbre et le plus ridiculisé des amateurs de concerts à la fin du XVIIIe siècle; quant à la satire musicale, elle vise surtout les excès de l'italianisme. Tout l'intérêt de la pièce réside dans ces intentions, et les moyens employés par Champein restent d'une exécution fort médiocre.

On connait le succès du drame bourgeois dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ; les œuvres de Diderot d'une part, de nombreuses traductions d'auteurs anglais d'une autre, contribuent à l'acclimater en France. L'opéra-comique porte la marque de ces goûts littéraires et nous devons mentionner un certain nombre d'actes dont le

centre est le foyer familial. Le 4 juin 1768, Kohaut, ordinaire de la musique du prince de Conti, fit jouer *Sophie ou le Mariage caché*, comédie en trois actes inspirée du *Mariage clandestin* de Garrick. Sophie de Saint-Aubin a épousé en secret son amant Clairville ; personne ne s'en doute et elle est condamnée à subir les assiduités de l'amoureux Célicour. Le dénouement de l'action est d'une excellente facture : Clairville, arrivé de nuit, est introduit par un homme de confiance dans la chambre de Sophie. Toute la famille arrive ; scandale ; on soupçonne Célicour, mais c'est Clairville qu'on voit sortir et qui déclare être le mari de Sophie.

Il y a là un drame intéressant, vivant, assez complet par lui-même pour se passer du secours de toute musique, et c'est le caractère qu'offrent les meilleures pièces du temps. On sent trop que la musique est l'accessoire, qu'elle alourdit l'action plutôt qu'elle ne la renforce. Est-ce à dire que celle de Kohaut soit tout à fait négligeable? Grimm lui reprochait de manquer de génie, ce qui est incontestable. Elle offre des mélodies d'un tour agréable au premier et au troisième acte, au second, un récitatif et un air où Sophie peint ses angoisses et son agitation. Ces pages sont sèches, d'un style convenu, sans sincérité ; elles n'atteignent jamais à l'émotion

dramatique que le sujet lui-même aurait dû suggérer au compositeur. On ferait les mêmes reproches à *Julie*, de Boutet de Monvel et Dezéde (22 septembre 1772), à l'*Erreur d'un moment ou la suite de Julie*, des mêmes (13 juin 1773).
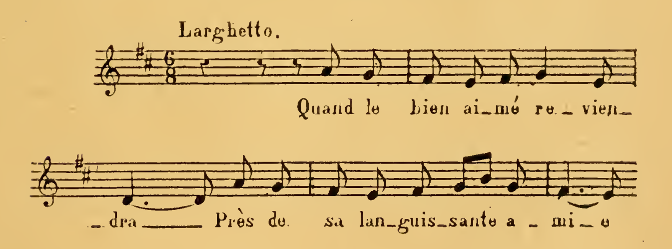
Toute cette littérature musicale est pauvre ; n'était l'activité que déploie Grétry, on croirait volontiers que le genre entre en pleine décadence, écrasé par la surproduction. Nous avons hâte d'arriver à l'opéra-comique par lequel nous terminerons ce rapide inventaire : *Nina ou la Folle par amour*, comédie en un acte et en prose de Marsollier, musique de Dalayrac, donnée aux Italiens le 15 mai 1786.

Le sujet est simple, autant que mélodramatique : un mariage contrarié avec celui qu'elle aimait a privé Nina de la raison ; elle vient chaque jour dans le parc attendre son ami ; indifférente aux regrets et à la tendresse de son père, elle ne prête attention qu'aux chansons des villageoises ou aux chalumeaux des bergers.

Germeuil, son amant, revient après un long voyage ; elle hésite à le reconnaître ; dans une scène fort délicatement menée, Germeuil lui rappelle les souvenirs de leur amour et elle ne revient à elle-même qu'au moment où il l'embrasse en évoquant leur premier baiser. Son retour à la raison est salué par une allégresse générale.

Il y avait là un sujet dramatique, profondément humain, une action tout intime que n'encombraient ni les scènes épisodiques, ni les personnages accessoires. Le rôle de Nina constituait le centre même de la pièce et l'évolution de ses sentiments était aussi la partie essentielle de la musique de Dalayrac. L'introduction, de style grave, en fa majeur, contribue à créer l'atmosphère du drame ; puis vient la berceuse où le chœur veille sur le sommeil de Nina et dont la flûte indique le thème tendre et mélancolique : « Dors mon enfant que le sommeil — Suspende un instant tes larmes... »

La page qui provoqua le plus d'attendrissement est la célèbre romance de Nina :



Il y a sans doute moins de nouveauté dans le rôle de Germeuil, dans les dernières pages de l'acte, dans le chœur final; mais toutes les scènes où apparaissent les paysans et les petites filles du village nous semblent appartenir au meilleur style.

Il est facile de railler la sensiblerie de cette époque, mais enfin nous sommes en 1786 et nous ne tarderons pas à voir nombre d'aimables philosophes jetés dans la tourmente, condamnés à l'échafaud ; pourquoi nous refuserions-nous à reconnaître dans l'œuvre de Marsollier et Dalayrac la sincérité et l'émotion ? Quoi qu'il en soit, par sa forme et ses tendances, *Nina* reste bien le premier des drames lyriques modernes, le terme où devait aboutir cette longue évolution de l'opéra-comique commencée par le théâtre de la Foire, poursuivie par les émules des Bouffons italiens, hâtée par les grands maîtres comme Monsigny et Philidor. Gardons-nous de trouver dans *Nina* ce que Dalayrac ne songeait point à y mettre, mais remarquons que de la Berceuse citée plus haut dérivent toutes les Berceuses de l'opéra-comique moderne, y compris celles de *Mignon* ou de *Jocelyn*, si j'ose parler ainsi. Évitons les comparaisons hors de propos, mais constatons que la jolie scène où Nina s'attendrit à écouter le chalumeau d'un berger n'est pas restée isolée dans le théâtre moderne et que, nous songeons malgré nous à l'émouvant début du troisième acte de *Tristan*. En musique, plus qu'en aucun autre domaine, il ne faut jurer de rien ; les œuvres les plus différentes sont souvent reliées par un lien subtil et

nul d'entre nous n'oserait affirmer que le drame lyrique contemporain ne doit rien à l'art discutable d'un Dalayrac.

*
* *

Nous voici à l'aube de la Révolution et nous ne pousserons pas plus avant le dépouillement de ces nombreux mélodrames qui, de l'ancien opéra-comique, ne portent plus que la simple étiquette. Aussi bien, c'est une période nouvelle qui s'ouvre devant nous ; la plupart des compositeurs, Martini, Bruni ou Dalayrac, poursuivront sous la Révolution et l'Empire une carrière commencée sous l'ancien régime ; l'opéra-comique de la Foire n'est plus qu'un souvenir et la Comédie Italienne a fait son temps. Après sa réunion à l'Opéra-Comique, elle s'était trouvée à l'étroit dans le maussade logis de la rue Mauconseil ; de 1770 à 1780, de nombreux projets de déménagement restèrent sans résultat. Ce fut le 20 décembre 1781 seulement que la Compagnie acheta au duc et à la duchesse de Choiseul le terrain sur lequel est bâti notre salle Favart actuelle. Le nouveau théâtre, construit par l'architecte Le Noir, fut inauguré le 28 avril 1782, avec le titre de Comédie Italienne, conservé après une longue discussion. On a souvent

écrit que la façade tournait le dos au boulevard, parce que les Comédiens Italiens avaient souci de ne point être confondus avec d'autres scènes de moindre importance — funambules et autres — établis sur ledit boulevard. Il n'en est rien : les actes établissent que le duc de Choiseul se réserva tout simplement la propriété des terrains et immeubles sis en bordure du boulevard des Italiens.

Enfin, le 5 février 1793, à la suite d'une importante délibération du comité, le nom de Comédie Italienne disparut et fut remplacé par celui d'*Opéra-Comique national* que nous connaissons encore aujourd'hui.

CONCLUSION

Pour apprécier dans son ensemble l'histoire de l'opéra-comique au XVIIIe siècle, il faut prendre ce genre à la fin de son évolution, vers 1786, après *le Déserteur*, *Richard Cœur de Lion* et *Nina*. A cette date, nous sommes en présence de formes fixes, consacrées par l'usage, au double point de vue de la littérature et de la musique et nous pouvons essayer de montrer successivement ce que cet opéra-comique est dans le présent, ce qu'il doit au passé, ce qu'il apporte à l'avenir.

Les premiers essais d'opéras-comiques se rencontrent à la Comédie Italienne avant 1697, aux théâtres de la Foire de 1715 à 1740. De grands écrivains comme Dancourt, Regnard, Le Sage commencent à en écrire, soit sous formes de Revues, soit sous forme d'intermèdes ; ils sont secondés par des musiciens de talent,

L'Abbé, Gilliers et Mouret. Pourtant les formes restent encore imprécises ; le texte hésite entre la prose et les vers ; la musique se partage en vaudevilles et airs originaux. Avec une nouvelle génération, celle de Piron, Panard et Favart, le genre se dessine peu à peu ; le livret, réduit définitivement à la prose, se façonne à une action suivie, au lieu de divaguer en scènes fantaisistes. La musique seule n'est pas en progrès aux environs de 1740 : le genre de l'opéra-comique ne se trouve définitivement constitué que le jour où les airs originaux ont complètement éliminé les vaudevilles, et les différentes phases de cette élimination constituent précisément le fond même de l'histoire qui nous intéresse. La saison italienne de 1752 1754 porte un coup irréparable aux pièces d'ancien style ; nous avons essayé de montrer ce que les spectacles des Bouffons apportaient d'inédit, de vivant : on commence par traduire ou adapter leur répertoire, on continue en utilisant leurs principales ariettes ; la vulgarisation achevée, les compositeurs français ne suivent plus que leur propre inspiration. La période qui s'étend de 1754 à 1760 est en somme décisive pour l'opéra-comique.

Ce n'est point par les seules influences musicales que ce genre se développe ; les sentiments

et les idées qui modifient la littérature et les mœurs se reflètent fidèlement en lui et nous y retrouverons le penchant à l'attendrissement, l'amour de la campagne, le zèle ardent pour la vertu. Le choix même des sujets montre tout ce que l'opéra-comique doit à l'importation étrangère : l'Angleterre inspire le *Tom Jones* de Philidor, et l'Espagne, l'*Amant Jaloux* de Grétry. Vers 1780 se sont établis un certain nombre de types, dont les librettistes ne s'écartent guère : la paysannerie, créée par J.-J. Rousseau dans son *Devin du Village*, est reprise par Favart, par Monsigny et par Grétry ; les sujets militaires sont exploités par Duni et par Grétry ; quant aux fantaisies orientales, dont les origines sont lointaines, puisqu'on en trouve de nombreux exemples dans le Théâtre de la Foire, Gluck, Monsigny, Grétry s'y consacrent avec plaisir. Il faudrait réserver une place spéciale au genre curieux de l'opéra-comique moyen âge, qui s'inspire des romans de chevalerie et des chansons de geste publiés de 1750 à 1780 ; *la Fée Urgèle*, *Aucassin et Nicolette*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Rose et Carloman*, de Cambini, en sont les spécimens les plus remarquables. Chaque maître se laisse guider par ses goûts : si Grétry préfère les peintures rustiques, Philidor se plaît à décrire les artisans à leur travail ; mais c'est le drame bour-

geois qui réunit le plus d'amateurs : *le Déserteur*, *Félix*, *Tom Jones*, *Nina* provoquent l'admiration et les larmes de tout Paris.

Pouvons nous aujourd'hui être agités de sentiments pareils ? La chose serait invraisemblable ; la musique n'est plus pour nous cet art d'agrément où les contemporains de Louis XVI trouvaient leur distraction ; nous lui dédions un respect mêlé de mystère, nous voulons avec elle pénétrer dans le domaine de l'inexprimable ; elle doit être une force de suggestion, évoquer des sentiments, des impressions que notre intelligence précise difficilement. Parce que les horizons se sont élargis après Beethoven et Schumann, nous trouvons dans ceux du XVIIIe siècle des couleurs pâles et des lignes étriquées. La lumière et la vie n'apparaissent que très tard, avec *Richard Cœur de Lion* ou *Nina* ; c'est alors seulement que vibre en nous cette émotion qui va du cœur au cœur. Mais enfin ne demandons pas à cet art menu et charmant de « transporter les âmes hors des corps », comme disait Shakespeare ; admirons l'esprit, le sourire qui l'éclaire, le goût parfait qui le dirige et jusqu'à la pointe de fard qui, délicatement, vient aviver ses couleurs.

Tout cela, en somme, c'est l'aspect extérieur de l'opéra-comique vers 1785 ; mais il faut péné-

trer plus avant dans sa vie musicale et chercher ce qu'il doit à ses lointaines origines ; le Théâtre de la Foire, les intermèdes italiens, la symphonie allemande, telles sont les trois influences qui se lisent nettement en lui. Du Théâtre de la Foire, l'opéra-comique a retenu le goût des ballets et des divertissements ; il y a peu de différence entre le divertissement que Desforges écrit pour Grétry, dans l'*Épreuve villageoise* et celui que près d'un siècle auparavant Regnard confiait à Gilliers dans sa *Sérénade*. L'élément essentiel du Théâtre de la Foire était le vaudeville, dont nous connaissons la longue lutte contre les airs nouveaux, puis contre les ariettes italiennes. Vaincu en 1760, le vaudeville ne disparaît pas totalement ; sa coupe régulière, son entrain se retrouvent par exemple dans les airs bouffons de *Sancho Pança* et du *Jugement de Midas*. Mais le genre musical dont l'évolution serait la plus curieuse à suivre est certainement la romance ; les premières romances que nous puissions rencontrer dans l'opéra-comique — par exemple celle du *Prétendu*, de Gaviniès, en 1759 — sont extrêmement voisines de l'ancien Pont-Neuf ; écrites à quatre temps, en notes régulières, à peine coupées d'une syncope vers la troisième mesure, elles semblent calquées, sentiment à part, sur certains vaudevilles de la

Foire ou encore sur certaines chansons du moyen âge ; dans les opéras-comiques, comme dans la musique instrumentale, où les symphonies de Gossec les utilisent volontiers, les romances ont la vieille forme française de l'air à couplets et à refrain. C'est plus tard seulement, après 1780, que sous des influences multiples et parfois étrangères, la romance devient plus libre d'allure, s'écrit à 3/4 ou à 3/8, modifie son rythme un peu archaïque et, de curiosité musicale qu'elle était au début, se fait le réceptable des sentiments les plus communs et des flonflons les plus vulgaires.

Il y a donc dans l'opéra-comique une tradition très gauloise, où se déploie, même en musique, le génie qu'illustrèrent Rabelais ou Molière. Elle se retrouve dans des œuvres comme l'*Ile de Merlin*, de Gluck, ou *Sancho Pança*, de Philidor. Est-il besoin d'ajouter que cette tradition est arrivée jusqu'à nous par l'opéra bouffe du XIX[e] siècle et qu'on montrerait facilement la chaîne qui relie la verve d'un Offenbach à celle d'un Mouret ou d'un Gluck ?

L'opéra-comique ne semble pas avoir subi l'influence de l'Italie avant la saison de 1752-1754 et c'est par le style vocal que cette influence s'affirme surtout. Le récitatif se modifie et se rapproche du langage parlé ; les airs deviennent

plus expressifs ; ils ne s'étendent pas en nappes continues, ils se fragmentent, se coupent d'exclamations, d'interrogations, de façon à refléter les mille nuances du sentiment. Au reste la véritable réforme accomplie par les Bouffons est ailleurs : on comprit grâce à eux que la musique n'est pas faite pour le livret, mais le livret pour la musique, et c'est ainsi que les Grétry et les Philidor purent jouer un rôle que l'esthétique du temps avait refusé aux Gilliers et aux Mouret.

Quant à la symphonie allemande, qui envahit la France aux environs de 1760, elle a contribué à la fois à la formation du style sensible et du style instrumental. L'écriture des maîtres de Mannheim se retrouve dans les romances, dans les « aria cantabile » ou « amoroso » de l'opéra-comique ; c'est à leur école que Philidor et Grétry ont appris à donner à chaque instrument une place indépendante et, comme disait l'auteur de *Richard* dans ses *Mémoires*, à les faire « concourir à l'expression générale ».

Telles sont, sèchement réduites à leurs principes essentiels, les leçons que l'opéra-comique a reçues du passé ; il nous apparaîtrait comme un ensemble fort complexe, si nous n'avions pris l'habitude de voir en lui un genre « éminemment français ». Cette phrase convenue, il

est difficile de la prononcer sans sourire et pourtant on ne peut nier qu'elle ne soit l'expression de la vérité.

Je ne parle pas des livrets, dont le style grivois, dramatique ou sentimental reflète très sincèrement les variations du goût public; qu'il suffise de rappeler les couplets spirituels de Favart ou les scènes émouvantes de Sedaine. On peut faire, dans le domaine musical, des constatations de plus d'intérêt. C'est dans l'opéra-comique que le récitatif français trouve sa seule forme satisfaisante, adaptée au génie de la langue ; c'est dans l'opéra-comique que se réalisent ces améliorations réclamées dès le milieu du siècle par les Encyclopédistes ; cette appropriation des paroles à la musique, provoquée sans doute par les intermèdes italiens, tentée par Duni et par Monsigny, trouve dans Grétry son adepte et son théoricien : suivant ses propres expressions, une « juste déclamation », l'art de copier « les vrais accents de la parole » : telles sont les qualités du récitatif de *Richard Cœur de Lion* et aussi de *Tom Jones*, dont le style simple et expressif satisfait aux exigences de Grimm et de J.-J. Rousseau.

C'est enfin dans l'opéra-comique que le style musical reprend un accent véritablement français; et ceci demande quelque démonstration.

On sait que la musique a un caractère plus spontané et plus sincère à la fin du XVIIe qu'au milieu du XVIIIe siècle. La formation de la symphonie moderne, par le fait même qu'elle est un phénomène international, contribue à enlever à la langue musicale tout accent personnel. Au début du XVIIIe siècle, chaque pays semble donner à ses productions un tour original, encore que l'influence italienne soit prédominante. L'Allemagne développe ses curieuses suites instrumentales, l'Italie s'essaye à l'opera buffa, la France goûte le style pittoresque de ses clavecinistes ou la noblesse des premières tragédies de Rameau. Mais peu à peu on voit se fixer les formes de la langue musicale ; entre 1740 et 1750, la symphonie moderne se précise ; de 1750 à 1760, la France se plie aux leçons des maîtres allemands. Vers 1760 s'est créé un style absolument international : si l'on excepte quelques hommes de talent comme Jean Stamitz ou G.-B. Sammartini, toute l'Europe, dans le domaine symphonique, parle la même langue. Les principaux compositeurs français, Gossec ou Rigel, l'emploient honnêtement, avec une parfaite connaissance du métier, mais sans aucun accent original ; et pourtant ce n'est pas une autre langue que parleront Haydn, Mozart et Beethoven lui-même, au moins dans la première partie de sa carrière.

Ainsi, de 1750 à 1760, on assiste, si j'ose dire, à une dépersonnalisation du style musical ; les éléments sont excellents, presque définitifs, mais le génie manque suffisamment pour justifier les railleries des contempteurs du XVIII[e] siècle et pour que la période qui précède immédiatement l'avènement de Gluck nous apparaisse souvent d'une lamentable pauvreté.

Mais cette langue monotone, des musiciens ne vont pas tarder à la reprendre, pour leur donner le ton de leur pays, l'accent de leur génie ; bientôt elle nous semblera transfigurée à travers les scènes dramatiques de Gluck. Que Haydn s'en empare pour lui prêter son charme spirituel, que Mozart en fasse l'instrument de son immortelle jeunesse, que Beethoven la forge à ses accents passionnés et farouches, et c'est un monde nouveau qui s'ouvre devant nous, comme une forêt endormie s'éveille à la grande voix de la nature.

Sans rivaliser avec ces maîtres, l'opéra-comique poursuit en France une œuvre analogue ; c'est là qu'il faut chercher l'originalité et la vie. Cette même langue musicale va retrouver sa personnalité avec Monsigny, Philidor et Grétry ; les uns la plieront aux effets comiques, les autres lui donneront la grâce champêtre ou le style émouvant du drame. Entre Haydn et

Grétry, il n'y a point de différence de langage ; il y a seulement une différence d'accent, que créent l'éducation, la tradition, le génie de la France ou de l'Autriche.

Ainsi l'opéra-comique est en France, à la fin du XVIIIe siècle, le seul genre musical doué d'une vie indépendante, conforme au goût du pays ; ni la symphonie, ni l'opéra, ni l'oratorio ne produisent des œuvres différentes de celles que voient éclore l'Italie ou l'Allemagne ; c'est par l'opéra-comique que la France se distingue des nations rivales et qu'elle garde longtemps son prestige.

*
* *

Il nous reste à étudier ce que la musique du XIXe siècle doit aux maîtres de l'opéra-comique français et tout d'abord, à indiquer les transformations que le genre a pu subir depuis 1785. Ces transformations ont lieu sous une double influence, extérieure et intérieure. Des causes d'ordre théâtral et juridique sont parfois fertiles en conséquences ; nous avons déjà remarqué dans quelle direction l'Opéra maintenait la Comédie Italienne, en lui interdisant formellement l'usage de la « musique suivie », construite sur le modèle des intermèdes italiens ; si *les*

Troqueurs ou *le Jaloux corrigé*, imités de la *Serva Padrona*, n'étaient pas restés isolés, si Grétry avait pu se servir des procédés de Pergolèse, peut-être aurions-nous gagné bien des années pour arriver à la réforme wagnérienne. — D'autre part, la matière musicale elle-même était destinée à se modifier ; la séparation des ariettes et des vaudevilles devait logiquement aboutir à l'établissement de genres différents, où l'on appliquerait l'un et l'autre procédé musical. On pourrait essayer de grouper dans le schéma suivant les transformations de l'opéra-comique :

1700-1760	**1760-1800**	**1800-1900**
Opéra-comique (ariettes et vaudevilles).	Comédie-vaudeville.	Vaudeville. Revue.
	Opéra-comique (ariettes).	Comédie lyrique. Opérette. Opéra-bouffe.

Ces dates, bien entendu, ne sont qu'approximatives et demandent quelques explications ; de 1754 à 1760, se poursuit le dédoublement de l'ancien opéra-comique en pièces à vaudevilles, et pièces à ariettes ou musique originale. Pendant la Révolution, avec les œuvres de M. de Piis et Barré, dont s'inspirent celles de Duvert et Lauzanne, le vaudeville connaît une renaissance. Au milieu du XIXe siècle, il joue un rôle dans de nombreuses comédies, comme celles de Scribe

et de Labiche, où la distribution des couplets et des divertissements rappelle exactement la manière de Le Sage et de Piron. Bientôt cette forme parut surannée et la Revue est aujourd'hui le seul genre qui utilise uniquement des vaudevilles et qui, par là, soit l'héritier direct du Théâtre de la Foire.

Cependant l'opéra-comique, tout en conservant sa personnalité, donne le jour au xixe siècle à trois genres différents. C'est d'abord la comédie lyrique, qui, par le fond, se rapproche du *Déserteur* ou de *Nina*, et par la forme, des intermèdes italiens : à ce genre appartiennent *Werther* ou *Manon* ; c'est ensuite l'opérette, qui se trouvait en germe dans Philidor ou dans Grétry et qu'illustrent Offenbach ou Lecocq (*La Périchole*, *La fille de Madame Angot*)[1] ; à la fin du xixe siècle, on adopte volontiers le nom d'opéra-bouffe pour désigner les opéras-comiques qui visent uniquement à la parodie et dont nous avons reconnu les ancêtres dans le Théâtre Italien, dans Gluck et dans Philidor ; c'est sous ce titre qu'il faut ranger des œuvres comme *l'Œil crevé*, *Orphée aux Enfers*, ou *les Travaux d'Hercule*.

1. Je n'aurai pas l'impudeur de rattacher à Monsigny et Grétry les déplorables productions dont nous inondent dans ce genre l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie.

Tels sont les grands courants dérivés de l'opéra-comique et dont une étude détaillée devrait suivre tous les détours. Mais c'est là encore de l'histoire extérieure ; après les simples questions de formes, cherchons quel parti les maîtres du XIXe siècle ont su tirer de la matière musicale que leur offrait l'opéra-comique en France.

Les succès de Grétry sont suivis d'une période de vulgarisation, où les principaux airs d'opéras-comiques sont arrangés de toutes les manières et pour tous les instruments. Il serait fastidieux de suivre les multiples imitations dont la littérature musicale s'encombre alors dans le domaine de la romance. Mais on sait combien il est nécessaire de tenir compte des survivances dans l'histoire de la musique ; de même que dans la symphonie ou la suite pour orchestre revit, sous forme de scherzo, l'ancien menuet, dernier vestige des airs de danse, de même le vaudeville de la Foire se retrouve dans le Rondo de la sonate moderne. Comme le vulgaire Pont-Neuf, le Rondo est un air de coupe régulière, le plus souvent écrit à deux ou à quatre temps, composé de plusieurs couplets et d'un refrain. C'est par Haydn, par Mozart, par les premières œuvres de Beethoven, qu'il conquiert droit de cité dans la musique instrumentale ; il se déve-
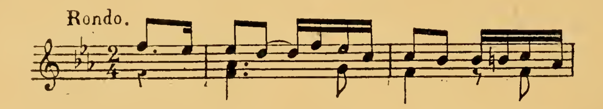
loppe pendant tout le XIXe siècle et nous le reconnaissons encore dans la dernière partie de la Sonate de César Franck.

C'est en Allemagne que l'influence de l'opéra-comique français paraît avoir été le plus vivace[1]. En étudiant les programmes des représentations données dans les petites cours allemandes, on verrait l'énorme popularité dont jouissaient les œuvres de Monsigny et surtout celles de Grétry; les pièces de Philidor paraissent être moins connues. Dès 1771, l'Électeur de Cologne donnait toute une série d'opéras-comiques de Grétry; on a retrouvé dernièrement dans les archives de Düsseldorf l'inventaire de la musique de Bonn, au temps où le jeune Beethoven était accompagnateur au théâtre : *Zémire et Azor*, *la Rosière de Salency*, *Silvain* y figurent au premier rang.
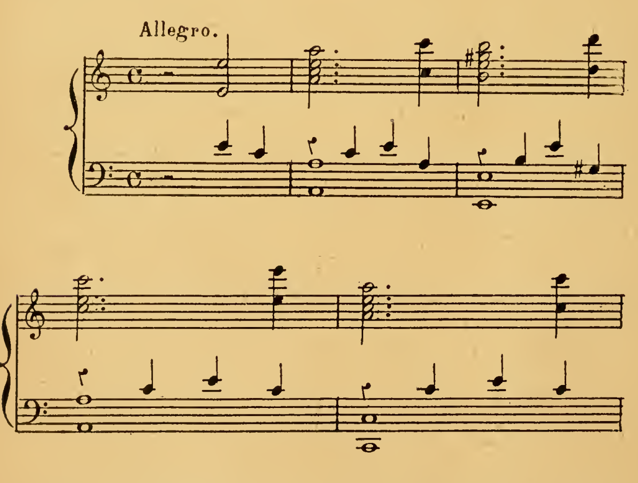
Les années de travail de Beethoven furent donc tout imprégnées de cette musique, dont il serait fort suggestif de relever les traces; nous nous contenterons d'indiquer ici quelques analogies de style vraiment topiques, prises surtout

1. Cette influence mériterait une longue étude. Je m'occuperai surtout de Beethoven, mais il faudrait suivre la tradition française dans l'œuvre de Mozart. Nous savons que Léopold Mozart s'était lié avec Duni; son fils avait dû entendre en 1764 le *Sorcier* et *Rose et Colas*. On trouve déjà des traces de la verve française dans le *Galimatias Musicum* de 1766 et surtout dans le petit opéra-comique, *Bastien et Bastienne*, composé en 1768.

dans les œuvres de la première manière. Dans la Sonate pour piano op. 7 (1797) on trouve un Rondo grazioso dont la ligne mélodique rappelle fort le délicieux air du *Tableau Parlant* : « Vous étiez ce que vous n'êtes plus... »
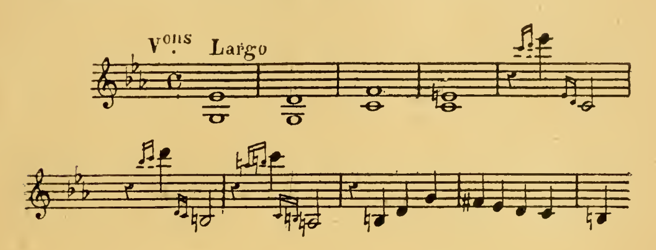


L'introduction d'une scène du deuxième acte de *Richard* semble avoir plusieurs fois inspiré Beethoven :
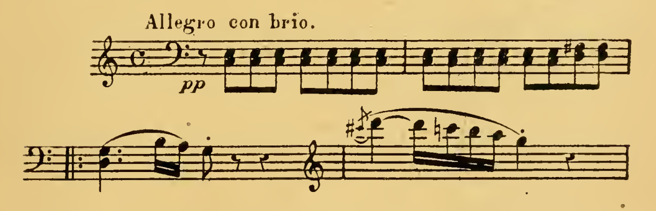


On rencontre un motif analogue dans l'Allegretto final de la Sonate pour piano op. 31, n° 2 (1802) et dans le charmant Rondo « A Elise » (1810, œuvre posthume).

Beethoven goûte vivement le style pittoresque et descriptif de Grétry ; on observe une curieuse ressemblance entre la symphonie du *Jugement de Midas*, qui peint le lever du jour :



et le début de la Sonate pour piano op. 53 (1805), appelée généralement l'Aurore :
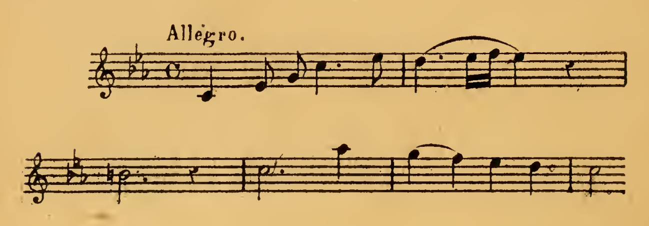


C'est encore la voix de Grétry qui semble passer à travers ce thème de l'ouverture du *König Stephan* (op. 117, 1811) :
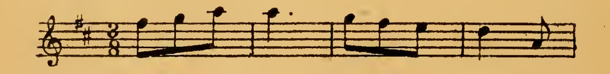


comme à travers la scène du ruisseau de la Symphonie Pastorale (1808) ou le spirituel Rondo de la sonate pour violon op. 24.

Tous ces exemples sont empruntés au style aimable et champêtre de l'opéra-comique français ; mais nous verrions souvent une inspiration du même genre dans la manière noble et tragique de Beethoven. Cette belle phrase de *la Rosière de Salency* n'évoque-t-elle point la Sonate pathétique ?
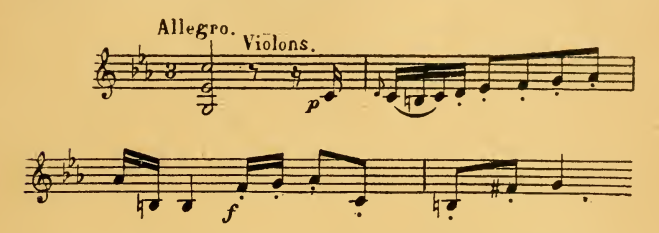


Voici enfin une constatation plus curieuse : dans les premières pages de l'ouverture de *la Rosière*, le hautbois introduit un thème qui est exactement celui de l'Ode à la Joie de la Neuvième Symphonie :



On voit que le souvenir de Grétry ne quitta point Beethoven jusqu'à ses dernières années, Le romantisme allemand possède un autre musicien de génie qui n'a pas oublié les leçons de l'opéra-comique français : c'est Weber ; nous avons déjà indiqué la parenté du style dramatique de *Tom Jones* avec celui du *Freischütz*.

Cette phrase de Philidor, par son tour énergique et dramatique, ne paraît-elle point sortir de l'interlude presque wagnérien que Weber écrivit pour peindre les scènes lugubres et les fantômes de la Vallée maudite?



De pareilles rencontres ne semblent pas fortuites ; elles sont particulièrement significatives dans les œuvres des deux hommes de génie dont l'influence ne s'est pas encore éteinte. Elles élargissent le domaine un peu restreint où se développait notre opéra-comique; après les paysages aimables et précis, soignés comme des parcs à l'anglaise, voici les montagnes lointaines, les fleuves vagabonds et les forêts où montent les bruissements infinis de la vie ; et ce sont pourtant les mêmes rochers, les mêmes eaux, les mêmes arbres. Ainsi se vérifie une fois de plus ce principe de la continuité de l'inspiration qui est vraiment à la base de l'esthétique musicale ; aux efforts d'humbles artisans, aux œuvres d'obscurs musiciens se relient par une invisible chaîne les accords émouvants de Beethoven et

de Schumann ; pour que la musique du XIXe siècle ait connu cette vie généreuse et cette puissance de suggestion, il a fallu peut-être que les Monsigny, les Philidor et les Grétry donnent à l'opéra-comique français tout le charme de leur esprit et toute la sincérité de leur cœur.

BIBLIOGRAPHIE



On ne trouvera sous ce titre que quelques indications essentielles, groupées par ordre méthodique. Pour le détail nous renvoyons à notre article déjà cité sur les *Sources et documents pour servir à l'histoire de l'opéra-comique.* Il va de soi que l'on consultera avec fruit les différents *Almanachs du Théâtre* ou *Spectacles de Paris*, le *Dictionnaire portatif des théâtres* de De Léris (2e édition, 1763), le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et De la Porte (1776, 3 vol. in-8o), etc.

Sur la Comédie Italienne

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris, Briasson, 1741, 6 vol. in-16.

Le Nouveau Théâtre Italien, 1re édition chez Coustelier, 1718. — Nouvelle édition (augmentée) à Paris, chez Briasson, 1733-1753, 10 vol. in-16, à compléter avec les *Airs notés des vaudevilles du Nouveau Théâtre Italien*, Briasson, 1733. — Nouvelle édition en 1753.

Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien ou Recueil des Parodies représentées sur le Théâtre de l'hôtel de Bourgogne, à Paris, chez Briasson, 1738, 4 vol. in-16.

Supplément aux Parodies du Théâtre Italien, nouvelle édition, Paris, Duchesne, 1765, 3 volumes in-8o.

(Du Gérard) : *Table alphabétique et chronologique des Pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien depuis son établissement jusqu'en 1697*, Paris, Prault, 1750, in-8o.

(Du Gérard) : *Table... des Pièces représentées sur le Nouveau Théâtre Italien*, 1738.

Parfaict : *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien jusqu'en 1697*, Paris, 1767, in-16.

Desboulmiers (A.-J.) : *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-16.

D'Origny : *Annales du Théâtre Italien*, Paris, Duchesne, 1788, 3 vol. in-8°.

Aucun ouvrage du xixe siècle à signaler, sauf Campardon : *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, 1880, 2 vol. in-8°.

Sur les Théatres de la Foire et l'Opéra-Comique après 1762

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, Amsterdam, 1721-1737, 10 vol. in-16 (par Le Sage et d'Orneval, le tome X par Carolet). — Nouvelle édition, 1737, 8 vol. (sans Carolet).

Le Nouveau Théâtre de la Foire, Paris, Duchesne, 1763, 6 vol. in-16.

Il existe un grand nombre de recueils factices, renfermant des opéras-comiques joués de 1750 à 1789. Le plus complet est peut-être celui de la Bibliothèque Nationale : *Recueil d'opéras-comiques de différents auteurs*, à Paris, chez Vente, 1773 et suiv. 30 vol. in-8° (Yf. 3791 à 3820).

On ne saurait négliger les œuvres théâtrales des principaux librettistes qui ont travaillé tant pour la Comédie Italienne que pour la Foire : *Théâtre* d'Anseaume (Duchesne, 1766, 3 vol. in-8°.), de Collé (La Haye, 1777, 3 vol. in-16), de Favart (Duchesne, 1763, 10 vol.), de Panard (Duchesne, 1763, 4 vol.), de Piron (Ed. Rigoley de Juvigny, 1776, 5 vol.), de Poinsinet (Duchesne, 1767, 2 vol.), de Vadé (La Haye, 1760, 4 vol.) et surtout celui de Sedaine (1800, 5 vol. in-8°).

Sedaine : *Quelques réflexions inédites sur l'opéra-comique*, dans le *Théâtre choisi* de Pixérécourt, Nancy, 1843, in-8°, t. III, pp. 501-516.

Parfaict : *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, 1743, 2 vol. in-16.

(Contant d'Orville) : *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam, 1768, 2 vol. in-16.

Desboulmiers (A.-J.) : *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol. in-16.

BARBERET : *Le Sage et le Théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, in-8°.

CALMUS (G.) : *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit : Télémaque, von Le Sage und die Beggar's Opera, von Gay et Pepusch*, Berlin, 1912, in-4° [Réédition].

CAMPARDON : *Les Spectacles de la Foire*, Paris, 1877, 2 vol. in-8°.

FONT (AUG.) : *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894, in-8°.

GÜNTHER (L.) : *L'œuvre dramatique de Sedaine*, Paris, 1908, in-8°.

POUGIN (ARTHUR) : *L'opéra-comique pendant la Révolution, 1788-1801*. Paris, 1891, in-16.

SUR DUNI

POUGIN (ARTHUR) : *Duni et les commencements de l'opéra comique* dans le *Ménestrel*, avril-juillet 1880.

SUR MONSIGNY

POUGIN (ARTHUR) : *Monsigny et son temps*, Paris, 1908, in-8°.

SUR PHILIDOR

POUGIN (ARTHUR) : *Philidor* dans la *Chronique musicale*, tomes IV-VIII, 1874-1875.

SUR GRÉTRY

BRENET (MICHEL) : *Grétry, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1884, in-8°.

CURZON (H. DE) : *Grétry* (Collection des Musiciens célèbres) Paris, s. d. in-8° [avec catalogue et bibliographie].

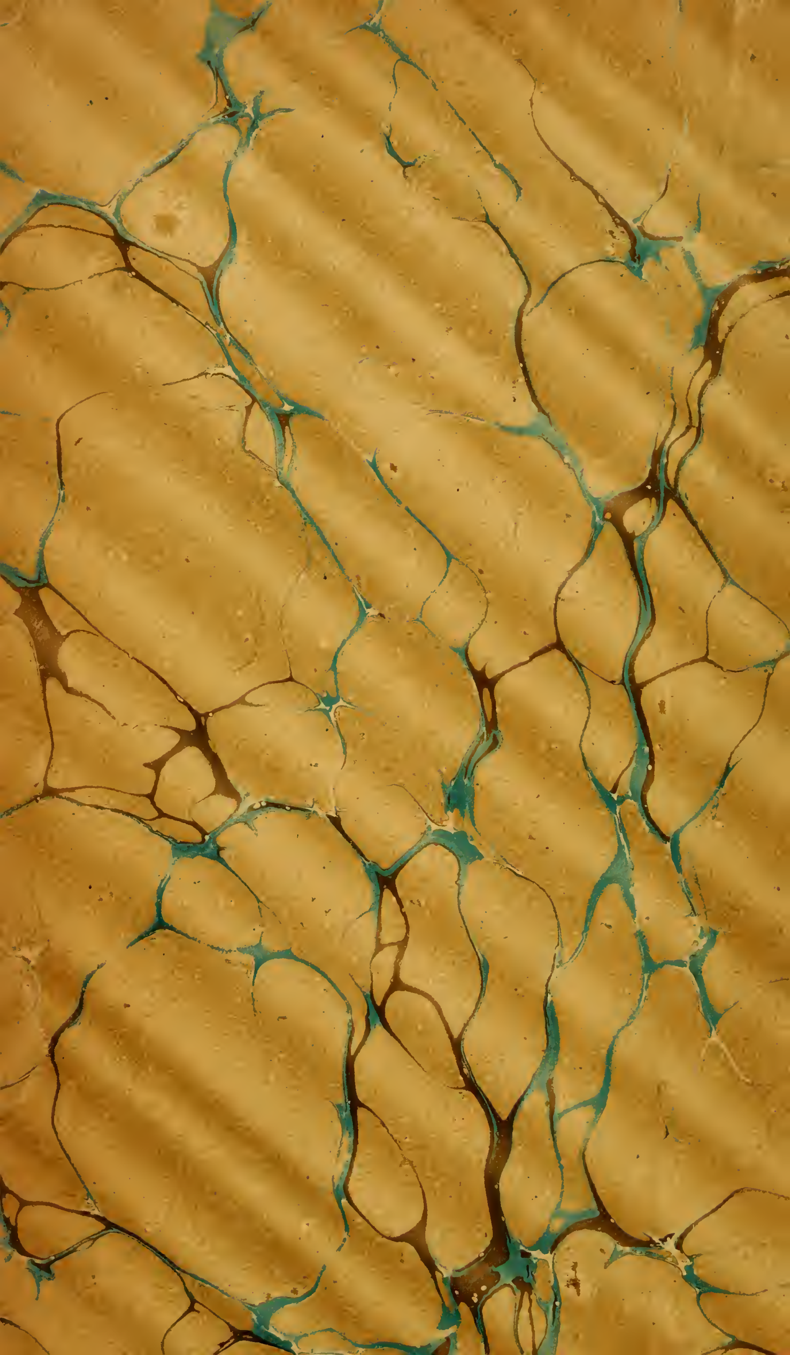
ROLLAND (ROMAIN) : *Grétry* dans *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908, in-16.

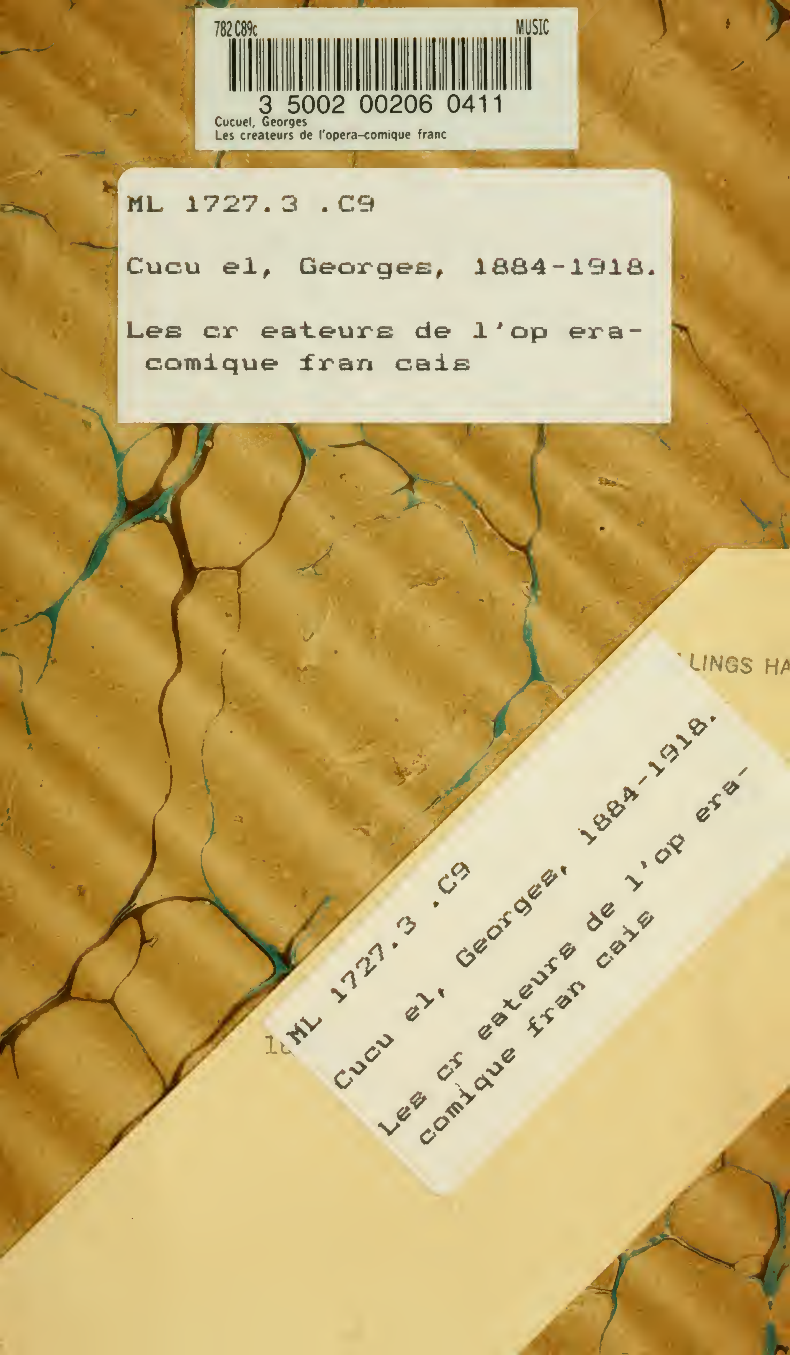
TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

29.

39-14. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 1-14.




782 C89c
MUSIC
3 5002 00206 0411
Cucuel, Georges
Les createurs de l'opera-comique franc
ML 1727.3 .C9
Cucu el, Georges, 1884-1918.
Les cr eateurs de l'op era-
comique fran cais
LINGS HA
ML 1727.3 .C9
Cucu el, Georges, 1884-1918.
Les cr eateurs de l'op era-
comique fran cais

